silviu angelescu

II 17.609

Preliminarii ● Problemele figurii ● Portret și istorie ● Portret și cultură ● Portretul în literatura orală ● Epilog ●

portretul literar

editura univers

BCUIAȘI CENTRUL UNIVERSITAR LIBRARY

BIBL. CENTR. UNIV.
M. „EMINESCU" IAȘI
LITERE
II 17.609

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SILVIU ANGELESCU

PORTRETUL LITERAR

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Toate drepturile asupra acestei ediții sînt rezervate editurii UNIVERS

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II-17609

PORTRETUL LITERAR

SILVIU ANGELESCU

B.C.U. IASI
777463

București, 1985
EDITURA UNIVERS

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1. PRELIMINARII

1. 1. Obiectul lucrării

Titlul sub care au fost grupate aceste pagini le anunță, destul de exact, intenția de a prezenta concluziile unei cercetări asupra *portretului literar*. Sînt posibile, începînd chiar din acest punct, nedumeriri și, în consecință, întrebări. Ce justificare își poate afla interesul acordat portretului ? Faptul că, în genere, a fost ignorat de cercetători nu-i sugerează îndeajuns statutul de factor minor al operei literare ?

Un prim răspuns ar putea fi acela că portretul nu poate constitui, totuși, un element marginal al operei, devreme ce literatura tuturor timpurilor s-a oprit cu insistență asupra chipului omenesc, a cărui descriere ocupă un loc aparte în sistemul oricărei construcții epice. Asimilat de lucrările de teorie a literaturii unei *figuri*, portretul — ca tip specific de descriere, pe de o parte, ca unitate internă a operei, pe de altă parte — ridică, de îndată ce-i acceptăm existența, o serie de probleme privind tehnica de realizare, structura, funcția, semnificația, relațiile cu celelalte unități constitutive ale operei literare. În aceste *aspecte de sistem* ale figurii am putea afla deja o motivație suficientă interesului stîrnit de portret, dar, pe cît s-ar părea, problemele nu se opresc la acest nivel.

Într-o lucrare despre structura textului artistic, I. M. Lotman, atrăgînd atenția asupra modului cum se „umanizează" grupele de funcții ale subiectului, punea în legătură acest fapt cu „un tip particular de interpretare a lumii : ideea că forța activă este omul și că omul, chiar el, constituie un obstacol" [1]. Observația lui Lotman

scoate în evidență o vocație a literaturii — aceea de a se concentra asupra umanului, obsedantul subiect de meditație al autorilor de pretutindeni și de totdeauna.

Integrat în opera literară sub forma imaginii, chipul omului rămîne una dintre modalitățile de *umanizare* a personajului, în felul acesta ajungînd să participe, într-un plan mai îndepărtat și, oarecum, indirect, la *umanizarea* acțiunilor săvîrșite de eroi și de adversarii lor. Dar condiția umană, în sugestia pe care o strecoară imaginea în universul epic, este, *pretutindeni și întotdeauna*, resimțită asemănător? Nu cumva există o „flexiune" a portretului, legată de schimbarea convențiilor estetice și, într-un cadru mai larg, de o atitudine de asumare a vieții? Rămîne portretul literar, în accepția de figură, doar un *sistem*? Sau în alcătuirea imaginii regăsim implicat *procesul* pe care-l semnalăm în cazul literaturii, ca fenomen controlat de legile devenirii?

Am recurs la această formă interogativă pentru a schița cîteva dintre direcțiile posibile ale cercetării, mai anevoioasă decît ar părea să fie. Dificultățile pleacă, în primul rînd, de la faptul că studiile consacrate portretului sînt puține și restrînse în ce privește problematica analizată.

1. 2. Stadiul cercetărilor

Cîteva lucrări au încercat să deschidă o discuție în legătură cu portretul literar. Totuși, nu putem vorbi încă despre o izolare a temei în scopul analizării problemelor pe care le ridică. Cercetătorii care s-au oprit asupra portretului au făcut-o mai degrabă din necesități de sistem decît din interes pentru figura în sine. În felul acesta a procedat Boris Tomașevski [2], care s-a văzut constrîns să amintească, prea vag și prea rapid, existența portretului pentru a-i analiza relațiile cu unitatea ierarhic superioară — *personajul*. Viktor Șklovski [3], Pierre Fontanier [4], René Wellek și Austin Warren [5], în lucrările cărora aflăm cîteva note asupra figurii, nu aduc o schimbare de optică. În modul cum sînt formulate problemele figurii, care nu

au mai mult decît valoarea unor observații de ordin general, par să persiste, în mare măsură, mai vechi înțelegeri ale portretului, studiat altădată în manualele de poetică la genul descriptiv.

În ultimii ani, portretul literar a început să atragă atenția dintr-o perspectivă mai largă, a antropologiei culturale. Literatura unui moment istoric delimitat este studiată, în relație cu „fundalul" cultural, cu scopul de a deduce modelul antropologic sub autoritatea căruia individul își consideră propria natură, încercînd să se integreze astfel normei în uz a epocii respective. Demersul are în vedere, în primul rînd, portretele unor persoane *reale*, iar schemele deduse sînt confruntate cu portretele *fictive* ale literaturii în scopul determinării gradului de influență exercitat de *real* asupra *imaginarului*. În acest perimetru se înscriu cercetările inițiate de Merete Gerlach-Nielsen [6], deși concluziile pe care le formulează au mai curînd o valoare sociologică din cauza restrîngerii studiului la un joc de societate, ce nu depășește limitele unui grup social.

În spațiul românesc, o primă tentativă de izolare a problemelor portretului a avut loc prin Tudor Vianu [7]. Cercetarea trece însă prea puțin dincolo de literatura memorialistică, în cadrul căreia figura era analizată mai ales sub aspectul procedeelor de ordin stilistic. Generoase în sugestii, paginile lucrării, nu prea multe de altfel, schițează doar o direcție posibilă a cercetării, fără intenția de a epuiza tema. Într-un ansamblu mai larg de preocupări referitoare la personajul literar, cercetarea a fost reluată de Marian Popa [8]. Portretului, analizat în limitele unor suprafețe de contact cu personajul, îi este semnalată determinarea pe care o suferă din direcția ideologicului. Cîteva exemple — influența exercitată de doctrinele fiziognomonice, de frenologie etc. — sînt amintite cu scopul de a ilustra modul de constituire a unor modele portretistice. O serie de note risipite prin diverse lucrări [9] completează imaginea bibliografică a cercetărilor. Punctele de sprijin sînt, cum se poate vedea, puține și,

uneori, nu tocmai sigure. Acestor dificultăți li se alătură cele ce decurg din conceptul în sine, complex și, adeseori, derutant.

1. 3. Dificultăți ale obiectului

În viața literară, termenul „portret" a fost folosit pentru a denumi activități și situații neasemănătoare. Charles-Augustin Sainte-Beuve și-a intitulat „portrete" articolele sale de critică : *Critiques et portraits littéraires* (1 vol., 1832 ; 5 vol., 1836—1839 — *Critice și portrete literare*), *Portraits littéraires* (2 vol., 1844 — *Portrete literare*), *Portraits de femmes* (1 vol., 1844 — *Portrete de femei*), *Portraits contemporains* (3 vol., 1852—1855 — *Portrete contemporane*), *Derniers portraits littéraires* (1 vol., 1852 — *Ultime portrete literare*). Edmond și Jules de Goncourt au denumit „portrete" studiile de reconstituire istorică publicate în 1857 : *Portraits intimes du XVIII-e siècle* (*Portrete intime din secolul al XVIII-lea*). Walter Horatio Pater, în volumul *Imaginary Portraits*, din 1887 (*Portrete imaginare*), schița, cu intenție critică, portretele unor artiști. În 1935, grupînd în volum o suită de foiletoane, Jean Cocteau le intitulează, cu accent pe caracterul memorialistic, *Portraits-souvenir* (*Portrete-amintire*).

Ca și genul critic, genul creator folosește la fel de liber termenul. În volumul *Arabeski* (*Arabescuri*), din 1835, Nikolai Vasilievici Gogol publica o povestire intitulată *Portret*. La Henry James termenul este folosit atît pentru a da titlul unui roman, *The Portrait of a Lady*, 1881 (*Portretul unei doamne*), cît și pentru a sugera perspectiva fragmentară a unui ciclu de eseuri critice — *Partial Portraits*, 1888 (*Portrete parțiale*). Nathalie Sarraute, în generația „noului roman" francez, folosește termenul pentru a „construi" titlul unui „anti-roman" : *Portrait d'un inconnu*, apărut în 1948 (*Portretul unui necunoscut*).

Aceste aspecte ale portretului, care lărgesc semnificațiile termenului, ne vor preocupa mai puțin : ele nu sînt decît variante tipologice, mai îndepărtate sau mai

apropiate, ale unei *structuri expresive elementare*. Dar exemplele amintite, cărora le putem adăuga o întreagă literatură a „caracterelor", atrag atenția asupra capacității portretului de a se „elibera", de a deveni o *formă cu sistem propriu*, autonomă, în diferite grade, și echivalentă, prin argument nominal, studiului critic, povestirii, romanului sau anti-romanului.

Într-o accepție mai exactă, pe care literatura critică tinde s-o generalizeze, „portretul literar" rămîne un concept teoretic ce desemnează un procedeu, descriptiv, folosit mai ales în genul epic. Accentul cade astfel pe tendința opusă a portretului, de a deveni *element al unui sistem*, opera literară, în universul căreia se angajează pentru a participa, articulat în construcția epică, la un efort superior propriilor posibilități. Nu comportamentul contradictoriu al portretului ridică însă probleme, ci libertățile de ordin denominativ. Continua re-trasare a frontierelor, mereu forțate prin echivalări, amenință să dizolve conceptul a cărui energie expansivă, acceptată prin actul denumirii, îi alterează identitatea și conduce la un gen de imperialism al conceptului. Noțiunea pare să aibă nevoie de o reexaminare și din cauza impreciziilor pe care le păstrează, ca să nu spunem că le cultivă, nu numai denumirile, ci și definițiile. Obiectul descrierilor de tipul „portret" este considerat a fi cînd un enigmatic *cineva* [10], cînd un *personaj* [11], cînd o *persoană* [12]. Conceptul capătă astfel contururi nesigure, ezitante, prin apropiere fie de un rol, fie de o ființă. În ce accepție vom folosi termenul ?

Am amintit aceste dificultăți pentru a explica de ce, în cuprinsul lucrării, am deschis uneori paranteze mai largi cu privire la semnificațiile unor termeni, de ce, alteori, am insistat asupra unor aspecte care, pînă acum, au interesat mai puțin. O complicație mai mare a apărut însă atunci cînd a trebuit să disociem, în alcătuirea interioară a figurii, elementele ce-i structurează *sistemul* de cele prin care se înscrie în *proces*. În intenția de a separa cît mai clar situațiile, am convenit, nu fără îndoieli, că o formă acceptabilă ar fi examinarea separată

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

a problemelor, ordonate în capitole distincte. Dezavantajul acestei secționări arbitrare este compensat, în mare măsură, de un cîștig în claritate.

1. 4. Structura lucrării

Modul de organizare a lucrării face necesare cîteva explicații. Patru mari secțiuni, în afară de *Preliminarii*, grupează problemele portretului literar în forma pe care am considerat-o cea mai potrivită cu particularitățile figurii analizate sub aspectul :

2. — *implicațiilor teoretice,*
3. — *determinărilor istorice,*
4. — *condiționărilor culturale,*
5. — *modelării exercitate de oralitate.*

2. Problemele figurii. Un prim grup de probleme luate în discuție a fost conceput ca reprezentînd un demers teoretic asupra statutului de *figură* al portretului. Articulația figurii în mecanismul narativ, structura, funcția sintactică și sarcina semantică a portretului literar nu au constituit obiectul unor cercetări sistematice și, în consecință, locul și rolul său în construcția epică rămîn încă nedefinite. Se înțelege astfel de ce, în planul general al lucrării, am acordat un interes mai larg acestor implicații care angajează nu numai relațiile portretului cu celelalte elemente ale operei, ci și literaritatea figurii.

3. Portret și istorie. Prin faptul că este modelat de o convenție estetică, diferită de la o epocă la alta, am considerat necesar să situăm problemele portretului într-o perspectivă istorică, fie și incompletă, raportîndu-le la marile momente literare, la convențiile ce le corespund. Istoria efortului de cunoaștere a naturii umane și a facultății de a o exprima, cu toate consecințele pe care situația le presupune atît în plan tehnic, cît și într-un plan al semnificațiilor, am încercat să o identificăm în istoria procedeului, mai restrînsă, dar nu și mai redusă ca semnificații.

4. **Portret și cultură.** Convenția, care traduce o modalitate de înțelegere a vieții modelate de complexul semnificațiilor unei civilizații, am considerat că ar fi util să o urmărim, fie și fragmentar, prin re-înscriere în universul ei originar. În particularitățile acestui univers am căutat uneori explicațiile acelor aspecte care singularizau figura pentru că tipurile de sensibilitate „închise" în structura portretului, specifice unor momente istorice sau unor culturi, dezvăluie o umanitate nu numai mobilă, mereu în mișcare, în căutare, ci și discontinuă.

5. **Portretul în literatura orală.** Literatura cunoaște două moduri de existență, determinate de cele două modalități de realizare a comunicării, orală și scriptică, cărora le sînt proprii tehnici și convenții estetice diferite. Pornind de aici, am dedus obligația de a urmări portretul ca procedeu atît al literaturii ca fenomen istoric, cît și al literaturii de aspect anistoric, tradițională și formulară, dominată de inerție, cum se întîmplă în cazul folclorului literar.

Prin forța lucrurilor, aceste direcții ale cercetării au presupus reducții sau extinderi ale căror justificări nu trebuie să fie căutate, întotdeauna, în coerciția obiectului. Un material imens, greu de dominat datorită complexității sale, limitele cunoștințelor noastre, explică cele mai multe dintre neajunsurile lucrării.

Structura unor capitole ne obligă la o ultimă explicație legată de faptul că analizele noastre trădează, adesea, o alegere a exemplelor. Reală, selecția este consecința unei premeditări : dacă am fi procedat la cercetarea tuturor autorilor și operelor în funcție de atitudinea pe care o adoptă față de portret — întreprindere de altfel greu de imaginat — ar fi trebuit să renunțăm la istorie pentru a face cronică. Din acest considerent nu am realizat un inventar de opere și autori cărora să le consemnăm tribulațiile sau fidelitatea față de o convenție estetică, ci am urmărit sensul general al situației analizate, relațiile portretului cu universul literaturii.

1. 5. Tipologia portretului

Pentru a delimita teritoriul cercetării sîntem obligați să procedăm la o prezentare tipologică a portretului sau, mai exact, a formelor care, în sistemul literaturii, au fost, cu sau fără dreptate, denumite astfel. Cele cîteva exemple amintite pentru a sublinia dificultățile ridicate de chiar obiectul cercetării (1. 3.) ne atrag atenția că termenul a fost folosit pentru a numi :

01. — o specie a criticii literare, ilustrată de *Portretele literare* ale lui C.-A. Sainte-Beuve.

02. — o specie a literaturii de reconstituire istorică, asemenea *Portretelor intime din secolul al XVIII-lea* semnate de Edmond și Joules de Goncourt.

03. — o specie a literaturii memorialistice, de felul *Portretelor amintire* ale lui Jean Cocteau.

Acestor tipuri de portret, pe care le atestă viața literară, le este comună relația dintre imagine și un referent obiectiv, anterior gestului descriptiv. Concentrată asupra realului, intenția portretistică, cîtă este, nu caută generalul, ci particularul, detaliul care singularizează. Aplicat acestor forme, termenul „portret" are, mai degrabă, o valoare conotativă, decît una denotativă.

Frecvent, termenul „portret" a fost folosit pentru a numi :

04. — o specie a literaturii de observație morală, în genul *Caracterelor* lui Teofrast, la Bruyère, sau al „fiziologiilor".

Atenția, în acest caz, nu este orientată spre *chipul uman*, ci spre *tipul moral*. În realul vieții, scrutat de portretist, este căutată substanța plurală, tipul, deci o coordonată supraindividuală și, din acest motiv, este mai potrivit să folosim un alt concept : *etopee*.

Adevărată sau simulată, intenția portretistică, declarată adesea de autor în titlul operei, nu este suficientă pentru a echivala portretul cu :

05. — povestirea, cum se întîmplă în situația deja amintitului *Portret* al lui N. V. Gogol.

06. — romanul, exemplul cel mai convingător fiind chiar *Portretul unei doamne* al lui Henry James.

07. — anti-romanul, *Portretul unui necunoscut* al lui Nathalie Sarraute.

Operele amintite sînt niște false portrete. Un singur argument este suficient pentru a le restitui identitatea reală : sînt realizate nu cu mijloacele descriptivului, ci ale narativului. Tuturor acestor tipuri, 01—07, le este comună tendința de a face din portret o formă autonomă, dar rezultatul nu este o eliberare a portretului, ci apariția unor variante impure.

Succesivele excluderi și închideri, la care ajungem în urma acestei prezentări tipologice, ne ajută să limităm teritoriul cercetării, să restrîngem obiectul analizei, să restituim conceptului teoretic accepția fixată prin definițiile de dicționar. Provizoriu, o astfel de definiție ne va ajuta să înscriem un ultim punct al acestei tipologii. Portretul literar, în singura accepție sub care devine obiectul acestui studiu, desemnează :

08. — „un procedeu frecvent mai ales în genul epic și constă în relevarea trăsăturilor specifice ale unui personaj, în scopul individualizării și al obiectivării lui“ [13].

Definiția creează o zonă de umbră pentru că are în vedere numai valoarea „instrumentală“ a portretului literar, prezentat ca *procedeu*, deci dintr-o perspectivă tehnică. Or, în planul efectului, portretului, ca procedeu, îi corespunde o *figură*, adică un spațiu separator între sensul gîndit și modul de a-l reda. Ca orice spațiu, și acesta presupune o formă și, implicit, o semnificație, care ne permit să asimilăm portretul unei *figuri*.

2. PROBLEMELE FIGURII

2. 1. Portret și portretistică

Lucrările de teorie a literaturii adoptă atitudini prudente în prezentarea *portretului literar*. Deși prezența *imaginii umane* în construcțiile epice este recunoscută, putem distinge, fără dificultate, două perspective diferite în modul de a o considera. B. Tomașevski [1], pe de o parte, R. Wellek, A. Warren [2], pe de altă parte, se opresc asupra imaginilor umane care apar în operele literare, analizîndu-le sub aspectul *funcției epice* îndeplinite — aceea de a *caracteriza* personajul. Autorii amintiți evită, sau nu sînt interesați, să aducă în discuție și forma de organizare, caracteristicile, aspectul pasajelor dintr-o operă literară, cărora le atribuie această funcție. Pierre Fontanier [3], în schimb, adoptă o altă perspectivă, insistînd nu asupra funcției, ci a *modalității tehnice* de a introduce imaginea umană în opera literară. Considerate din acest punct de vedere, pasajele în limitele cărora aflăm închisă o imagine umană sînt asimilate unor *descrieri*.

Se deschid, pornind de la aceste accepții, mai multe probleme privind structura operei literare. În primul rînd, este cel puțin sugerată existența unor *unități interne* ale operei pe care P. Fontanier le izolează terminologic, numindu-le *portrete*. Sub aspect *tehnic*, autorul *Figurilor limbajului* ne constrînge să medităm la opoziția în care aceste unități interne intră față de procedeul fundamental reclamat de perspectiva epică : *narațiunea*. Opoziția *narativ / descriptiv*, pe care o deschide portretul [4] în construcția epică, presupune însă forme de sincopare a narațiunii, deci un *efect estetic* obținut de autor /și/ prin in-

termediul portretului literar. B. Tomașevski, R. Wellek — A. Warren, cum am văzut, recunosc și ei existența acestor unități interne prin simplul fapt că acceptă o funcție epică care se exercită în opera literară de către „ceva" asimilat unui „mod de caracterizare". Mai mult decît atît, în măsura în care aceste unități interne propun *imagini ale ființei umane*, reiese că ele pot fi definitive și ca *unități de sens* ale operei literare. Putem, în acest moment, să formulăm o primă concluzie : introducerea imaginii umane într-o operă literară coincide cu apariția unor unități interne, cu identitate proprie sub aspectul *funcției epice*, *al procedeului tehnic*, *al efectului estetic* și *al semnificației* pe care o induc în construcția epică.

Vom conveni să numim unitățile de acest tip *portrete literare* sau, mai economic, uneori, le vom desemna prin termenul *portret*. Precizarea o găsim necesară pentru motivul că definițiile de dicționar, adesea, restrîng semnificația termenului la „imaginea unei persoane realizată cu ajutorul uneia dintre artele desenului" [5]. Această definiție formulată de Littré, nu singura de altfel, nu admite și existența unui portret literar. Totuși, în funcție de tehnica adoptată, de materialul folosit, putem distinge mai multe tipuri de portret, aparținînd picturii, sculpturii, gravurii, literaturii și chiar tehnicilor fotografice.

Ultimul exemplu nu a fost inclus întîmplător în enumerarea pe care am făcut-o mai sus. Tehnica fotografică de realizare a unui portret, într-o măsură mai mare decît oricare alta, pune problema fidelității *imaginii* față de *model*. Situația aceasta ne amintește faptul că o lucrare relativ recentă [6] asupra portretului plastic analizează evoluția procedeelor portretistice implicînd *clauza fidelității față de model* [7]. Acceptînd în definirea portretului literar această clauză, în conformitate cu care procedeul ar consta într-o *reproducere* sau *descriere* a *formelor reale*, o întreagă iconografie imaginară rămîne în afară din cauza *absenței modelului*. Ne vedem obligați, din acest motiv, să rediscutăm condiția *imaginilor*, relația dintre imagine și model [8].

Un obiect poate fi cunoscut și prin *imaginea* sa, adică printr-un alt obiect care *se aseamănă* cu primul. Obiectul secund, imaginea, în cazul nostru portretul literar, numește deci un obiect care întreține cu un altul *o relație de asemănare* ce face posibilă identificarea modelului. Cu alte cuvinte, între imagine și model trebuie să existe o legătură *naturală*, iar imaginea, pe de altă parte, nu poate fi concepută decît ca avînd funcția de a *comunica* și nu de a se substitui obiectului. Harta, ca să recurgem la un exemplu, nu este un teritoriu, ci doar o proiecție a acestuia. În mod asemănător, imaginea unei ființe umane, obținută prin intermediul unei tehnici, nu se confundă cu realitatea reprezentată, în schimb, trebuie să-i recunoaștem calitatea de a *semnifica*.

Reprezentarea figurii umane cu mijloacele literaturii constituie, cum am văzut, un procedeu, o *tehnică*, diferită de altele, dar subsumată aceluiași scop. Considerat ca *imagine*, portretul literar pune problema relațiilor sale cu modelul. Ceea ce *imită* portretul aparține realului?

Întrebarea este mai puțin nevinovată decît pare. Dacă, pentru a formula un răspuns, avem în vedere portretul Anei de Austria așa cum a fost surprins de pana cardinalului de Retz în *Memorii*, convenim că autorul a avut un *model real*. Dacă ne oprim asupra portretului pe care E. A. Poe îl face lui Roderick Usher unde vom căuta modelul acestei imagini?

Răspunsul îl aflăm, pe o cale mai ocolită, în studiile de iconologie care precizează că o imagine poate fi produsul nu numai al unei *asemănări* cu realul, ci și al *analogiei*[9]. Operele de imaginație, cum se întîmplă în cazul literaturii, construiesc prin analogie cu ceea ce este cunoscut. Un personaj de roman reprezintă o concepție asupra ființei umane, sub imaginea plăsmuită de autor fiind concentrată o anumită viziune asupra lumii. Personajul nu se identifică cu persoana. Personajul absoarbe, în substanța sa, trăsăturile esențiale — morale, afective, intelectuale și chiar fizice — ale unui grup uman pe care-l rezumă și-l exprimă. Balzac nu și-a *inventat* personajele. Ca și Dostoievski sau Faulkner, și-a construit personajele

distilînd mai întîi limbajul unei societăți, viziunea acesteia despre sine, aspirațiile, contradicțiile, spaimele și obsesiile adunate în sinteze filtrate ulterior în existențele, în aparență hazardate și singulare, ale unor eroi epici. Imaginea sub care personajul este introdus în opera literară trebuie s-o înțelegem ca supunîndu-se acelorași rigori. Portretul literar, numind descrierea aspectului fizic, a vestimentației, a sistemului trăsăturilor dinamice etc. prin care personajul este înscris într-o civilizație și într-un moment istoric, este, ca și personajul, o modalitate de concentrare a realului într-o formă ce devine, prin chiar acest fapt, simbolică.

S-a ivit cred, în acest moment, ocazia de a formula o a doua concluzie : Relația dintre un obiect și imaginea sa poate fi considerată sub un dublu aspect :

1. imaginea este o proiecție a obiectului, situație în care acceptăm că *obiectul este anterior imaginii.*

2. imaginea este o concretizare — și prin aceasta devine *obiect* — a unei alte imagini, *anterioare obiectului.*

2. 2. Imaginea și modelul

In pictură, în literatura memorialistică, indiferent de tehnica folosită și de intenția urmărită, portretul — imaginea creată de cineva — rămîne homeomorf modelului, adică referentului obiectiv, care-i preexistă portretului și prin raportare la care imaginea își capătă semnificația. In literatura de ficțiune, portretul are însușirile unui sistem homeomorf cu sine. Funcția lui nu mai este de a reproduce imaginea unui model obiectiv, preexistent lui, ci de a crea un referent pentru sine însuși.

Regăsim aici termenii unei vechi distincții, formulate de Aristotel, între poezie și istorie prin raportare la filosofie. Literatura memorialistică s-ar situa pe poziția istoriei față de filosofie, preocuparea ei fiind legată de formularea unor adevăruri particulare, limitate. Portretul literaturii memorialistice, prin rigoarea logicii sistemului care îi dă viață, trebuie să participe la acest adevăr particular. Literatura de ficțiune, conform aceleiași distincții,

ar fi mai aproape de filosofie prin preocuparea pentru un adevăr general, mai larg. Portretul ce corespunde acestui fel de literatură, și el, se supune rigorilor logice ale sistemului care-l conține. Pentru prima situație vom recunoaște un *model*, o *tehnică*, o *intenție* și un *portret*. Pentru cea de a doua, modelul trebuie închis între paranteze, discuția trebuind să plece de la problema tehnicii și a intenției către portret. Imaginea, care este efectul acestuia, nu-și mai află referentul dincolo de sine, ci în sine, prin *autodesemnare*.

Considerat ca imagine, portretul, prin raportare la problema modelului și a modalității portretistice, constatăm că poate fi realizat fie prin *asemănare* cu un *model real*, cazul literaturii memorialistice, fie prin *analogie* cu realul, situație în care *modelul este difuz*, cazul literaturii de ficțiune. Fiecare dintre aceste forme de literatură se află într-o relație particulară cu realul vieții. Dar tipul de portret ce corespunde fiecăreia dintre aceste forme se solidarizează cu sistemul care-l generează ?

2. 3. Relațiile portretului cu realul

Răspunsul la întrebarea privind raportul portretului literar, considerat ca *imagine*, cu un *model* presupune distincții care au în vedere nu numai situația procedeelor portretistice, ci și situația literaturii, *relațiile ei cu realitatea*. În alternativa în care constatăm *realitatea* persoanei portretizate, prin forța lucrurilor, ne plasăm în cîmpul *literaturii memorialistice*, deci în cadrul unui anumit sistem de relații cu realul vieții. Din această împrejurare decurge posibilitatea cercetării portretului sub aspectul adevărului, prin invocarea clauzei de fidelitate față de *modelul real*. Dacă, în celălalt caz, recunoaștem că portretul este imaginar, raportarea la real nu mai este posibilă sau devine, oricum, mult mai subtilă. Discuția se deplasează, în mod fatal, asupra *literaturii de ficțiune*, iar portretul, ca procedeu literar, va trebui să-l cercetăm din perspectiva *convenției* estetice în conformitate cu care

este structurată opera literară ca formă-cadru în sistemul căreia se înscrie [10].

În ce privește prima situație, portretul în literatura memorialistică, natura particulară a relațiilor cu realul ne silește, oricît am încerca s-o ocolim, să răspundem unei întrebări : portretul reproduce ceea ce este modelul ? sau ceea ce autorul consideră că este modelul ?

Întrebarea lasă să încolțească bănuiala, mai veche de altfel, că relația cu realul pe care o presupune literatura memorialistică, și prin aceasta tipul de portret ce-i este propriu, presupune forme de adevăr de un grad diferit, susceptibile de a fi traduse în opoziția *Obiectiv :/: Subiectiv*. Imaginea realului, așa cum o propune literatura memorialistică, reprezintă consecința reflectării vieții într-o conștiință. Înainte de a căuta o concluzie, înainte de a oferi un răspuns ultimei întrebări, am considerat util să ne oprim asupra unor exemple care ne pot înlesni atît răspunsul cît și concluzia. Este vorba despre trei portrete ale lui Titu Maiorescu, aflate în amintirile unor contemporani, a căror derutantă *neasemănare* era semnalată, nu fără amuzament, de Șerban Cioculescu [11]. Iată o primă descriere a criticului junimist așa cum este *văzut* de memorialistul N. Petrașcu :

> „Ca trup bine dezvoltat, *înalt* / sb. ns. /, cu forme pline ; un cap c-o frunte vastă, meditativă, și cu ceva sacerdotal în ea ; înfățișare vie, mustățile aduse pe buze, ascunzînd complet gura sa potrivită ; urechea bine plantată, jos, un imperial larg ; nasul puțin neregulat, amintind pe al lui Flaubert".

În descrierea lui Delavrancea, personajul capătă alte trăsături încît, dacă nu am fi avertizați, lesne ar fi să credem că sîntem în fața portretului altcuiva. Totuși, modelul este *același* cu al imaginii anterioare !

> „Înfățișare robustă, *mijlociu de statură* / sb. ns. /, cu capul mare, c-o frunte dreaptă și largă, cu ochi negri umbriți de niște

sprîncene abundente, cu nasul retezat deasupra mustăților întoarse ca un cosor și îmbinate cu un barbișon caracteristic... E frumos, de o frumusețe curat bărbătească!"

O a treia imagine a criticului junimist, la rîndul ei diferită, ne întîmpină în descrierea lui Sextil Pușcariu :

„În strada Mercur 1, într-o odaie mare, foarte bine rînduită, îmi ieși înainte un bărbat *mic de stat* /sb. ns./, mai mult îndesat, cărunt. Numai sprîncenele stufoase îi erau încă negre și de sub ele te priveau niște ochi pe care îi simțeai că îți pătrund pînă în suflet. Fruntea lată și senină și ochii vii dominau această față frumoasă, în care nu băgai de seamă că nasul e ceva prea turtit".

Deși cele trei portrete se „întîlnesc" în cîteva puncte /fruntea — „vastă, meditativă" /1/ ; „dreaptă și largă" /2/ ; „lată și senină" /3/ ; nasul — „puțin neregulat" /1/ ; „retezat deasupra mustăților" /2/ ; „ceva prea turtit" /3//, imaginea se proiectează neasemănător, informațiile referitoare la statură fiind semnificative ; „înalt, cu forme pline" /1/ ; „robust, mijlociu ca statură" /2/ ; „mic de stat, mai mult îndesat" /3/. Modelul este, de fiecare dată, *interpretat*, prin aceasta valoarea lui devenind relativă. Este greu să aflăm o explicație acestor detalii neconcordante. Efect de perspectivă ? Relativitate a criteriilor ? Consecința intenției epice ? Ipotezele pot fi înmulțite și chiar susținute fără ca prin aceasta să devină altceva decît ipoteze. Lipsesc elementele cu ajutorul cărora să putem justifica, altfel decît la modul ipotetic, această tendință a imaginii de a deveni *autonomă* față de propriul model.

Amintind acest exemplu nu am ținut să prezentăm o curiozitate a literaturii memorialistice, să scoatem în evidență inadvertențele unei literaturi ce se vrea credincioasă realului, ci am urmărit să aducem o dovadă în sprijinul afirmației că, fiind integrat construcției epice, *por-*

tretul participă la realizarea unei intenții a sistemului care-l manevrează. Pentru a face mai clară această afirmație considerăm utilă analiza cîtorva exemple cu scopul de a identifica acele resorturi ale mecanismului epic în al căror mod de funcționare este disimulată o *intenție.*

În literatura noastră, portretul este impus prin scrierile cronicarilor, deci prin lucrări care presupun rapoarte strînse cu un cîmp al realității imediate. În felul acesta, portretul rămîne — sau încearcă să rămînă — fidel unor *modele reale,* puncte de plecare și elemente de control ale imaginilor. Apropierea de această realitate și restituirea ei, în construcții epice, este însă *normată.* Norma, după o observație a lui G. Călinescu, își exercită controlul, în primul rînd, asupra narațiunii care, în ordine cronologică, prezintă succesiunea domniilor înregistrînd suita unor momente stereotipe : înscăunarea, tăierea boierilor din partida adversă, ridicarea unei mănăstiri, mazilirea sau moartea. În ce privește tehnica portretului, urmărită la Ion Neculce, G. Călinescu [12] semnala caracterul normat al figurii, faptul că această se constituie în conformitate cu un anumit program, mereu același, reductibil la o schemă aplicată sistematic. Portretul este o figură concisă, structurată în jurul cîtorva repere :

— o însușire sau o anomalie fizică,
— starea intelectului,
— predispoziția etică,
— o însușire sau o scădere morală, un tic, o manie sau un obicei.

Dincolo de multitudinea detaliilor care apar, putînd întreține iluzia unei diversități procedurale, aflăm aceeași schemă multiplicată. Umanitatea, evantaiul formelor sale de manifestare, presupune, la nivelul perspectivei de asumare, soluții de reducție oferite de grila prin care este filtrată imaginea. O asemenea cenzură severă res-

trînge efortul de evaluare la aprecierea mijloacelor tehnice de transpunere, a autenticității detaliilor, a spiritului de observație. Portretul lui Constantin Mavrocordat este tipic pentru modul lui Neculce de a proceda :

„Acestu domnu Constandin-vodă era om prè mic de stat, și făptură proastă, și căutătură încrucișetă, și vorba lui înecată. Dar la hire era nalt, cu mîndrie vrè să s-arate, dar era și omilenic. Cazne, bătăi rele la oamini nu făcè, nici la sînge nu era lacom, și răbdător mult. Îi era dragă învățătura, corăspundenții din toati țările străine să aibă, prè silitor spre veşti, ca să știi ce să faci printr-alte țări, ca să dobîndească numi lăudat la Poartă. Minciunile îi era prè drag a li asculta, numai nu era prè grabnicu a faci rău. Giuruiè prè mult unora și altora, dar la mai mulți nu da dintr-aceli giuruință. Era om di-l întorcè și alții". (Ion Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei*, ediție îngrijită și glosar de Iorgu Iordan, București, Editura Minerva, 1980, p. 287-288).

Comparat cu portretul lui Petru cel Mare, mult mai sintetic, putem deja să deducem schema din perspectiva căreia își scrutează cronicarul modelele :

„Iar împăratul era om mare, mai înalt mult decît toți oamenii, iar nu gros, rătund la față, și can smad, oacheș, și can arunca cîteodată din cap, fluturînd. Și nu cu mărire și fală, ca alți monarhi, ce umbla fiecum, prost la haine, și numai cu două, trei slugi, de-i era de grija trebilor. Și umbla pre gios, fără alaiu, ca un om prost". (Ion Neculce, *op. cit.*, p. 201).

Atent, în primul rînd, la *talia* modelului, Neculce o înregistrează, dar nu în mod gratuit, ci numai în măsura în care poate fi utilizată ca o valoare de contrast cu *firea* personajului. Din jocul fizicului cu psihicul, Neculce scoate surprinzătoare efecte de asimetrie, sensibil la mecanismele de compensație. Petru, impunător prin statură, este o fire modestă, în vreme ce Constandin-vodă își

echilibrează aspectul exterior, care nu-l avantajează, printr-o „hire naltă", sintagmă ce trebuie s-o recităm cu sensul de „mîndrie", „orgoliu". Acest joc al contrastelor, efectul de sugestie obținut astfel, este un procedeu propriu lui Neculce la care recurge oricînd îi permite modelul, fără riscul unei prea mari îndepărtări. Devine vizibilă, în acest moment, diferența de perspectivă între Ion Neculce și Grigore Ureche, ca să ne oprim asupra unui singur exemplu. Contrastului, asimetriei căutate de Neculce, le corespund, în mecanismele portretului lui Ureche, armonia, simetria. Armonia, pe care trebuie s-o înțelegem ca pe un efect al perspectivei adoptate, este obținută prin nivelarea disimetriilor, păstrate, recunoscute, dar atenuate în interiorul sistemului prin „trucuri" de construcție. Cel mai obișnuit truc al cronicarului consta în substituirea termenului propriu prin opusul lui negat. În cunoscutul portret al lui Ștefan cel Mare, pentru a evita, probabil, calificativul *mic*, referitor la statură, care ar fi indus în text un centru de iradiație nedorit de autor și nepotrivit situației, cronicarul rezolvă dificultatea negînd termenul opus *mare* :

> „Fost-au acestu Ștefan vodă om *nu mare* de statu, mînios și de grabă vărsătoriu de sînge nevinovat ; de multe ori la ospețe omorîea fără județu. Amintrilea era om întreg la fire, *nelenești*, și lucrul său îl știa a-l acoperi și unde nu gîndeai acolo îl aflai. La lucruri de război meșter, unde era nevoie însuși se vîrîea, ca văzîndu-l ai săi, să nu să îndărăptieze, și pentru aceia raru războiu de *nu biruia*. Și unde *biruiau alții*, nu perdea nădejdea, că știindu-se căzut jos, se ridica deasupra biruitorilor. Mai apoi, după moartea lui, și ficiorul său, Bogdan vodă, urma lui luasă de lucruri vitejești, cum să întîmplă din pom bun, roadă bună iasă." (Grigore Ureche și Simion Dascălul, *Letopisețul Țării Moldovei*, ediție comentată de C. C. Giurescu, Craiova, Editura Scrisul Românesc, ed. a III-a, f. a, p. 61).

Ca și în cazul lui Neculce, constatăm că portretizarea este *normată*, că între autor și modelul său se interpune o convenție care *rectifică realitatea*. Că sîntem în fața unei convenții, putem afirma cercetînd fie și numai acest portret. Atenuarea contrastelor, armonia, constituie o *metodă* a cronicarului. Ștefan nu este „mic" de statură, ci „nu este mare" ; nu se întîmplă să fie „învins", ci să „nu biruie" ; nu este *învins* el, ci „biruie alții" etc. Toate aceste construcții par să fie cerute de sensul general al figurii care implică grandiosul, monumentalul. Efectul monumental ar fi fost însă, dacă nu distrus, cel puțin diminuat prin introducerea în structura figurii a unor termeni mai exacți, mai apropiați de adevăr, dar mai îndepărtați de intenția epică, de efectul urmărit.

Această explicație poate fi conjugată însă cu o alta. Gr. Ureche era un *curtean* a cărui educație fusese desăvîrșită în preajma uneia dintre Curțile europene aflate în plină epocă de strălucire. Tinerii de aceeași condiție cu a viitorului cronicar erau deprinși, în vederea unei cariere aulice, să se comporte în conformitate cu o etichetă ce reglementa relația socială la Curte. Circulau chiar lucrări în paginile cărora autorii schițau un model al curteanului. Una dintre acestea, *Il cortegiano*, aparține lui Baldassare Castiglione, autor aproape contemporan cu Ștefan. Castiglione amintește, între alte forme de protocol pe care curteanul trebuie să le cunoască, și modul cum să se adreseze suveranului sau să vorbească despre el. Protocolul verbal recomandat de autor are la bază o tehnică a *eufemismului diplomatic*, constînd în evitarea oricărui termen „direct", care ar fi putut leza sentimentul majestății prin sugestia unei nedorite egalități cu *puterea*.

Existența unui protocol verbal, impus prin implicațiile religioase ale regalității, era semnalată și de James George Frazer, dar în formele excesive pe care le ia în lumea Orientului. Vorbind despre regele Siamului, despre eticheta legată de persoana sa, Frazer face următoarea observație :

„Există un limbaj destinat persoanei sale sacre, care trebuie folosit de către toți cei ce i se adresează sau vorbesc despre el. Chiar indigenii stăpînesc cu greu acest vocabular special. Părul din capul monarhului, tălpile sale, răsuflarea trupului său, cele mai mici detalii interne sau externe ale persoanei sale, toate acestea poartă un nume special. Cînd mănîncă sau bea, doarme sau umblă, un anumit cuvînt arată că aceste acțiuni sînt săvîrșite de către un suveran, și cuvintele respective nu pot fi aplicate acțiunilor nici unei alte persoane, oricare ar fi ea. În limba siameză nu există un cuvînt care să numească o ființă de rang mai înalt sau avînd o demnitate superioară celei a regelui, și misionarii cînd vorbesc despre divinitate sînt obligați să folosească cuvîntul indigen care înseamnă rege". *(Creanga de aur,* I, București, Editura Minerva, 1980, p. 210).

Am transcris acest ultim pasaj nu atît pentru a sugera un resort religios de natură să explice forma eufemistică a unui portret de suveran, cît pentru a preveni asupra autorității pe care o poate exercita *mitul* în constituirea unei imagini. Asimilînd portretul lui Ștefan unei Forme, în accepția dată de André Jolles [13] termenului, sîntem tentați să căutăm o „dispoziție mentală determinată" în relație cu care să o situăm, analizîndu-i „gesturile verbale elementare" — în cazul nostru formulele eufemistice aglomerate de portretist. Legendele despre Ștefan transcrise, mai tîrziu, de Neculce confirmă, pe de altă parte, faptul că figura voievodului alunecase în mit. Ne aflăm, în acest moment, în fața a trei explicații, ipotetice, privind forma *eufemistică* a portretului analizat. Putem vorbi despre o determinare a imaginii fie prin intenția epică, fie sub autoritatea unui protocol curtenesc, fie legată de coerciția exercitată de mit. Indiferent însă de explicațiile acestei situații, căci ar putea fi găsite, probabil, și altele, vom reține doar concluzia îndepărtării imaginii față de modelul *real*. Distanțarea este motivată prin intervenția

unei *convenții* despre care, pozitiv, nu știm altceva decît că presupune o rectificare a realului. Încercînd să rezumăm situația portretului în literatura cronicarilor trebuie să reintroducem în ecuație cele patru elemente : Autor — Model — Convenție — Portret. Portretul poate fi definit astfel ca *imagine a unui model real scrutat de autor prin filtrul unei convenții.*

2. 4. Portret și caricatură

Spre deosebire de cronicari, pentru care portretul rămîne legat de autoritatea formelor umane reale, Dimitrie Cantemir impune o modalitate nouă, cu ascendențe în tradiția hermetică medievală, operînd deschideri spre un simbolism al formelor, în conformitate cu un principiu al corespondențelor. Procesul desprinderii figurii de modelul concret, oferit de realul vieții, are loc ca urmare a deplasării simbolice. În înțelegerea evului mijlociu, formele nu se reprezintă pe ele însele, ci sînt subordonate unui sistem semiotic ecumenic. Înțelegem astfel de ce, în tradiția medievală, lapidariile, viridariile, bestiarele etc. s-au bucurat de o mare popularitate. Iconografia, fiziognomoniile sînt consecințele încercărilor de descoperire a relațiilor dintre formele umanității și formele universului înconjurător. Formele ascund esențe ; în forme identice (sau asemănătoare) aflăm esențe identice (sau asemănătoare). Acesta este raționamentul care stă la baza antropologiei mistice medievale, reactivată prin redescoperirea tratatelor antice de fiziognomonie, reintroduse în circulație de islamism. Că-i erau cunoscute lui Cantemir putem să înțelegem și din modul cum își construiește portretele [14], încercînd să potrivească „hirea animalului după cea a omului". Această obsesie a animalității are drept consecință apariția unei modalități portretistice noi care intenționează, pe de o parte, să ascundă identitatea reală a celui portretizat, împrumutîndu-i o mască animalieră, pe de altă parte, să-i dezvăluie modul interior de a fi, divulgat de chiar formele ce-l ascund.

Trăsătura animală împrumutată (sau aflată) personajului este o grefă profundă, realizînd nu numai un transfer al formelor, ci și al firii, al caracterului. Priviți printr-o lentilă magică oamenii capătă forme grotești, monstruosul fiind nu atît al formelor, cît al spiritului. La Cantemir, portretul încetează să mai fie o *copie* a unui model real (recunoscînd termenului, și operației, distanțarea semnalată de Platon), opera nu mai trăiește doar prin ceea ce *imită*, ci, mai ales, prin ceea ce *imaginează*.

Urîțenia sau monstruozitatea nu sînt evitate, ci incluse în structura portretului ca valori capabile să realizeze efecte estetice. Situațiile de contrast sînt căutate pentru accentuarea hidosului cum se întîmplă în cazul portretului lui Mihai Racoviță realizat în împrejurarea căsătoriei sale cu Ana Dediului :

> „O, dreptate sfîntă, puneți îndreptariul și vedzi strîmbe și cîrjobe lucrurile norocului, ghibul, gîtul flocos, peptul, botioase genunchele, cătălige picioarele, dințoasă fălcile, ciute urechile, puchinoși ochii, suciți mușchii, întinse vinele, lăboase copitele Cămilei, cu suleaștec trupul, cu albă pelița, cu negri și mîngîioși ochii, cu suptiri degețelele, cu roșioare unghișoarele, cu molceluțe vinișoarele, cu iscusit mijlocelul și cu rătungior grumăgiorul Helgii, ce potrivire, ce asemănare și ce alăturare ? (Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, ediție îngrijită și studiu introductiv de P.P. Panaitescu — I. Verdeș, București, Editura pentru literatură, 1965, vol. I, p. 138).

Ca în orice lucrare polemică, efectul urmărit este discreditarea adversarului. Operația presupune evaziuni din cîmpul adevărului și recursul la *caricatură*, formă particulară de portret, realizat prin urmărirea imaginii în apele unei oglinzi perfide. Construit prin *enumerare* de trăsături, portretul este semnificativ atît prin sine însuși, ca sumă grotescă, dar și prin contrastul căutat de alăturarea nepotrivită, printr-o conjuncție a opuselor care se conotează reciproc. Stilistic, structura figurii este

anunțată, pregătită, prin opozițiile strecurate în invocație : „dreptate", „îndreptariu" :/: „strîmbe", „cîrjobe". Cei doi centri de tensiune sînt dezvoltați în paralela portretistică astfel compusă încît să amplifice efectul de contrast.

Incursiunile într-o faună exotică sau fabuloasă, asemenea celor motivate de descrierea Cameleonului sau Inorogului, au drept urmare imagini caligrafiate minuțios, cu falsă detașare. Detaliul, subliniat cu pedanterie, capătă contur prin așezarea în comparații savante și caustice :

> „Această jiganie în părțile calde să naște, și mai vîrtos cei mari la Barbaria, dară mai mici și la Zmir, în Asia să află. Chipul, decît altor jiganii, mai mult broaștei să aseamănă ; numai capul, spinticătura gurii peștelui ce-i dzic Lacherda, se răduce ; grumadzi n-are ; gura mult spinticată și pînă la umere agiunge, căci, ca și peștele, grumadzi n-are, ce capul cu spinarea la un loc i se ține ; De la cap pînă la coadă, spinarea ca a porcului grebănoasă și gîrbovă-i iește ; Peste tot trupul păr sau altfel de piiele nu are, ce în chipul Sagriului soldzi mărunței și în vîrf ascuțitei are ; La ochi albușuri, în giurul împregiurul luminii, ca alte jigănii, nu are ; ce pre unde ar fi să fie albușul ochiului, iarăși soldzișori, ca și peste tot trupul are, numai mai mărunței, tot ochiul în chipul movielitii din melciuri afară ca a broaștei ies și de la rădăcină în sus, de ce mărg să ascut ; iară în vîrvul ascuțiturii lumina ochiului, cît un grăunț de mac, gălbinind se vede... (Dimitrie Cantemir, *op. cit.*, vol. II, p. 12-13).

Toate imaginile asupra cărora ne-am oprit pînă acum prezintă o caracteristică asemănătoare prin faptul că se pun în relație cu un model real. Un al doilea element comun decurge ca o consecință a acestei relații : în grade diferite, imaginile se îndepărtează de model. Subtilă sau brutală, insubordonarea imaginii urmărește acreditarea altei realități care, deși păstrează zone de contact cu

realul imitat, nu se confundă cu aceasta. În mod constant, imaginea, printr-o re-ordonare a formei obiectului, se înstrăinează de acesta. Cît de departe poate ajunge imaginea ?

2. 5. Persoana și personajul

Cîtă vreme portretul se află în relație cu un model *real,* identificăm în el imaginea unei *persoane*. Folosim termenul „persoană" în accepția pe care i-o stabilea Marcel Mauss [15] — aceea fixată prin dreptul roman, redefinită prin creștinism, consolidată de gîndirea europeană. Noțiunea cumulează cîteva sensuri : individ, ființă de valoare metafizică și morală, conștiință morală, formă fundamentală a gîndirii și acțiunii. Pentru mai multă claritate, amintim avertismentul lui Marcel Mauss — care are în vedere un adagiu juridic : *Servus non habet personam* — referitor la faptul că noțiunea de persoană exclude sclavul. Acesta nu are corp, nu are strămoși, nume, cognomen sau bunuri proprii. *Persona* latină, ca și *prosopon* al vechilor greci, are, după Marcel Mauss, sensul de „ființă conștientă, independentă, autonomă, liberă, responsabilă". Cu sensul acesta, noțiunea de *persoană* se folosește restrictiv, numai într-un univers *real*. Cînd, însă, o persoană devine personaj ?

Într-o lucrare mai puțin cunoscută, *Historia de bellis Gothorum*, rămasă în cea mai mare parte nepublicată, Niccolò de Modrussa, trimis papal pe lîngă curtea Ungariei în anii domniei lui Matei Corvin, include și un portret al lui Vlad Țepeș, pe atunci „oaspete" bine păzit al regelui în castelul de la Visegrad. Portretul reprezintă *singura* descriere a voievodului „claustrat" pe care i-o face un contemporan al său, figurînd printre cei ce l-ar fi putut cunoaște direct ;

> „...nu foarte înalt de statură, dar foarte vînjos și puternic, cu înfățișarea crudă și înfiorătoare, cu nasul mare și acvilin, nările umflate, fața subțire și puțin roșiatică, în care genele foarte lungi înconjurau ochii verzi și larg des-

> chiși, iar sprîncenele negre și stufoase îi arătau amenințători ; fața și bărbia îi erau rase, cu excepția mustății. Tîmplele umflate sporeau volumul capului. Un gît ca de taur lega ceafa înaltă de umerii lați pe care cădeau plete negre și cîrlionțate". (Niccolò de Modrussa, *Historia de bellis Gothorum*, apud S. Papacostea, *Geneza și răspîndirea povestirilor despre Țepeș*, în Romanoslavica, XIII, 1966, p. 164).

Autenticitatea descrierii pare să fie confirmată nu numai de precizia desenului, ci și de asemănările atît cu portretul în ulei, pictat de un anonim, aflat astăzi în colecția castelului Ambras de lîngă Innsbruck, cît și cu xilogravura de pe coperta celei mai vechi ediții cunoscute (1488) a povestirilor germane despre Dracula.

Puterea perversă a imaginilor de a corupe adevărul, de a măslui realitatea prin construcții trucate, se manifestă și în cazul particular al portretului literar. Rectificată, mai întîi prin povestirile medievale, de partidă, germane, slave și turcești, imaginea voievodului valah a intrat în circulația universală, fixînd motivul cu cea mai spectaculoasă carieră — Dracula vampirul. Un roman publicat spre sfîrșitul secolului trecut, *Dracula* [16], răspîndit, prin tirajele sale succesive, în peste cinci milioane de exemplare, relansa imaginea voievodului într-o povestire *gotică*, respectînd toate regulile genului, inclusiv erorile de informație. Romancierul irlandez nu uita, evident, să-și prezinte *personajul*, strecurînd în descrierea pe care i-o datorăm cîteva detalii solicitate de logica narațiunii :

> „Nasul acvilin îi dădea un veritabil profil de vultur ; avea fruntea înaltă și bombată, părul rar la tîmple, dar abundent pe restul capului ; sprîncenele zbîrlite aproape se uneau deasupra nasului și perii lor lungi și deși dădeau impresia că se buclau. Gura, sau cel puțin ce mai puteam zări din aceasta sub mustățile enorme, avea o expresie crudă, iar dinții strălucitor de

albi, erau deosebit de ascuțiți ; ei treceau peste buzele a căror culoare roșie vestea o vitalitate extraordinară la un om de vîrsta aceasta. Dar urechile erau palide și, spre vîrf, ascuțite ; bărbia largă anunța și ea forță, iar obrajii, deși trași, erau tari. Acest chip lăsa impresia unei palori uimitoare..." (Bram Stoker, *Dracula*, Bibliothèque Marabout, Verviers, Belgique, 1975, p. 65).

Modelul romancierului nu mai este *persoana*, ci *imaginea* voievodului cu faimă ciudată. Cîteva amănunte modificate discret sînt suficiente pentru a-i împrumuta altă identitate celui descris : dinții se ascut și se lungesc nefiresc, urechile, și ele, capătă vîrfuri ascuțite, astfel încît, adăugate obrajilor trași și unei palori „uimitoare", reușesc să „înstrăineze" figura de „etimonul" ei și să o „conecteze", prin aceleași *semne*, la o altă imagine, de mare popularitate în demonologiile folclorice ale Occidentului : vampirul.

Se produce, în felul acesta, fuziunea dintre o *persoană* (Dracula) și un *rol* (vampirul). Portretul reprezintă însă doar o etapă pregătitoare a acestei fuziuni, rostul lui fiind acela de a face loc *echivocului*. Conversiunea definitivă o realizează construcția epică în spațiul căreia are loc un proces mai profund — substituirea funcțiilor. Folosim termenul „funcție" în sensul impus de Vladimir Propp [17] : „acțiune a unui personaj semnificativă pentru desfășurarea narațiunii". Analizînd basmul popular din perspectiva personajului, Propp constata că acțiunile acestuia se înscriu într-o serie a *invariabilelor* în vreme ce numele, înfățișarea, modul de a proceda, compun o serie a *variabilelor*, care nu afectează *substanța* personajului. În felul acesta, pentru cercetătorul rus, personajul devine un artificiu a cărui stereotipie, fatală, este condiționată de *ceea ce face*, în vreme ce diversitatea îi este asigurată de *cine* și *cum face*. Ca artificiu, personajul este o entitate subordonată subiectului, rostul său în construcția epică fiind acela al unui *semn* menit să marcheze, convențional, unitatea realizată prin gruparea unor funcții.

Revenind la romanul lui Bram Stoker, constatăm că autorul păstrează doar *numele* și, prin aceasta, faima proastă a eroului din povestirile germane. În jurul acestui pivot, prin grefă, construiește un *personaj* cu totul diferit de *persoana* reală cu care tinde să-l confunde și prin care îl acreditează. Dar acțiunile *persoanei*, nici chiar în povestirile germane, nu coincid cu cele ale *personajului* Dracula. Substituirea de funcții despre care vorbeam constă într-o îndepărtare a funcțiilor „primitive", înlocuite printr-un grup nou, oferit de arhetipul folcloric al vampirului. Ligamentul logic, care motivează această alchimie ciudată, este *sîngele*, element comun atît povestirilor, cît și romanului. În urma acestei substituiri, *persoana* își pierde identitatea reală, esența sa este restructurată de logica arhetipului care o convertește în *personaj*. Restructurarea începe însă, cum am văzut, de la înfățișare. Constatarea aceasta ne pune în fața unei noi întrebări : Ce este un personaj și care sînt relațiile lui cu portretul ?

2. 6. Portret și personaj

Deși în paginile anterioare am atins, fie și parțial, această problemă, reluarea ei nu este lipsită de interes în planul mai larg al demersului nostru. Rezumînd cîteva dintre observațiile formulate deja, vom conveni că *portretul*, ca procedeu literar, este un element constitutiv al unei structuri complexe, opera, în ierarhia căreia ocupă un *loc*, îndeplinește o *funcție*, realizează un *efect*. În sistemul operei literare, portretul este subordonat unei instanțe superioare — personajul. Așa cum îl definește Tomașevski, personajul capătă statutul unui *element ordonator*, un procedeu de grupare și înlănțuire a motivelor :

> „Procedeul obișnuit prin care se realizează gruparea personajelor și înșiruirea motivelor constă în crearea unor personaje purtătoare ale unor motive anume. Apartenența unui mo-

> tiv la un personaj dat facilitează atenția cititorului. Personajul apare ca un fir conducător, care creează posibilitatea unei bune înțelegeri a motivelor îngrămădite și se constituie într-un mijloc auxiliar de clasificare și ordonare a motivelor izolate. Pe de altă parte, există procedee care permit identificarea personajelor și a relațiilor dintre ele. Trebuie să recunoști un personaj, dar și personajul trebuie mai mult sau mai puțin să atragă atenția". (Boris Tomașevski, *Teoria literaturii, Poetica*, București, Editura Univers, 1973, p. 276-277).

Personajul este, așadar, asimilat unui *rol* obținut prin gruparea motivelor, este o aparență *creată* prin manifestarea unei funcții.

Dintre procedeele de identificare a personajului, Tomașevski menționează *onomastica*, caracterizarea, directă sau indirectă, *măștile*, cu sensul de descrieri ale aspectului exterior, îmbrăcămintii etc., și *vocabularul*, ca urmare a aptitudinii pe care i-o recunoaște de a sugera firea și experiențele personajului. Inclus în seria măștilor, portretul nu-l preocupă într-un mod deosebit pe B. Tomașevski, care se mulțumește să-i semnaleze *funcția* epică și dependența față de personaj. Relația personajului cu portretul, rezultă din modul cum o prezintă teoreticianul, este una *integrativă*. Aceasta înseamnă că cele două noțiuni se referă la elemente ce aparțin unor nivele diferite ale operei : personajul poate exista și în absența portretului, în vreme ce apariția portretului este condiționată de existența personajului.

Pierre Fontanier [18], la rîndul lui, echivalează portretul cu o *descriere* în structura căreia prosopografia se conjugă cu etopeea. Sub alte aspecte figura nu-i reține atenția deși, odată introdus în construcția epică, portretul devine un *element conotativ*, purtînd o sarcină semantică proprie. Or, în cercetarea modernă a operei literare se pleacă de la postulatul că toate elementele sale sînt elemente de sens :

„Nici unul dintre straturile care cooperează într-un poem nu acceptă un rol pur decorativ față de celelalte ; fiecare acționează, interacționează, obligă să se țină seama de el, deformează acel *status* / sb. aut. /, pe care fiecare dintre celelalte l-ar avea în sine, separat". (Renato Barilli, *Retorică și poetică*". București, Editura Univers, 1975, p. 287).

Ideea fusese formulată, mai înainte, de Viktor Șklovski [19], cu aplicație chiar la situația portretului în cazul particular al romanului lui Dostoievski. Analizînd funcțiile portretului, Șklovski insista asupra efectului realizat prin contrastul dintre semn și fundal, respectiv dintre figura prostituatei Sonia și scena agoniei lui Marmeladov, asupra consecințelor pe care procedeul le presupune în structura operei. Aplicat mai strict subiectului, Viktor Șklovski afirma necesitatea examinării relațiilor ce se stabilesc între elementele constitutive ale operei, deci la nivelul sistemelor subordonate, în vederea cercetării modului de cooperare a cărui consecință este un anumit efect estetic.

Toate aceste observații păstrează în subsol avertismentul că sîntem în fața altei lumi decît cea reală, că *universul secund*, al creației literare, este controlat de legi severe, între care principiul coerenței interne este mereu amintit. Semnalînd nonidentitatea dintre persoană și personaj (2.5), încercam să introducem distincția, printr-un exemplu concret, între realitatea vieții și idealitatea literaturii. Dacă am insistat asupra relațiilor portretului cu realul, am făcut-o cu rostul, oarecum paradoxal, de a sublinia faptul că *personajul este o ficțiune*, o plăsmuire posibilă ca urmare a existenței unei funcții specifice a limbajului. Acest punct de vedere, deși pare să reprezinte astăzi un loc comun în cercetarea literaturii, reușește încă să dea naștere la confuzii. Încercăm astfel să ne explicăm de ce, în articolul despre personaj din *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1972), Oswald Ducrot & Tzvetan Todorov atrăgeau atenția că „adeseori personajul este confundat cu *persoana*, uitîn-

du-se că problema personajului este, înainte de orice, o problemă lingvistică ; că el nu există în afara cuvîntului". Cei doi autori defineau personajele ca „reprezentări ale unor persoane — reale sau imaginare — în conformitate cu modalitățile proprii ficțiunii".

Ca element al acestei lumi ideale, personajul, cum observa Tomașevski, își subordonează o serie de „forme" cu valoare complementară. Între ele figurează și portretul. Deoarece, pînă acum, am luat în discuție numai situația imaginii realizate prin *asemănare* cu un model real vom încerca să extindem analiza și asupra celei construite prin *analogie*.

2. 7. Structura figurii

Romanul balzacian, în mod obișnuit, își pregătește cititorul înainte de a-l introduce în acțiunea epică prin prezentări amănunțite ale personajelor. Implicînd o tehnică de apropiere [20], aceste prezentări trasează mai întîi un sistem de periferii — atmosfera unei pensiuni, silueta unui orășel de provincie etc. —, pentru ca apoi, în cercuri din ce în ce mai strînse, din care nu lipsesc aspectele exterioare ale unor locuințe sau înregistrările zvonurilor publice referitoare la locatari, narațiunea să se oprească asupra personajului, adevăratul centru de echilibru al acestei complicate construcții, desfășurate uneori pe parcursul a mai multor zeci de pagini. Cu titlu de exemplu al acestei formule, putem aminti romanul *Eugénie Grandet*, în care prezentarea personajului-cheie, bătrînul Grandet, este precedată de o imagine de epocă a orașului Saumur, urmată de o descriere a fațadei casei Grandet, continuată printr-o concentrată biografie a personajului, însumînd evenimentele publice ale existenței sale. Această panoramă se închide printr-un portret caligrafiat minuțios :

> ...„Apucăturile acestui om erau foarte simple. Vorbea puțin. De obicei își tălmăcea gîndurile în fraze mici și sentențioase, rostite cu glas

blajin. De la Revoluție, epocă în care atrăsese privirile asupra lui, se bîlbîia într-un chip ostenitor de îndată ce trebuia să vorbească mai îndelung sau să țină piept la o discuție. Bîlbîiala, vorbele fără șir, potopul de cuvinte în care își năclăia gîndirea, lipsa aparentă de logică, puse pe seama unei lipse de educație, erau numai o prefăcătorie și se vor lămuri îndeajuns în unele episoade ale acestei povestiri. De altfel, patru fraze, tot atît de exacte ca formulele algebrice, îi slujeau de obicei pentru a cuprinde și a dezlega greutățile vieții și ale negustoriei : „Nu știu ! Nu pot ! Nu vreau ! Vom vedea !“ Nu spunea niciodată nici da, nici nu : nu așternea slovă scrisă în ruptul capului ! (...) La trup, Grandet era un bărbat scund, pătrat, îndesat, cu pulpele groase, cu genunchii noduroși și cu umerii largi ; avea fața rotundă, bărbia dreaptă, buzele fără nici o curbă și dinții albi ; ochii, cu expresia calmă și devorantă pe care poporul o atribuie șarpelui fabulos numit bazilisc ; fruntea, brăzdată de cute transversale, nu era lipsită de anume protuberanțe semnificative ; părul, gălbui și sur, era „argintat și auriu“, cum spuneau unii tineri care nu-și dădeau seama de tîlcul unei asemenea glumețe aluzii pe socoteala domnului Grandet. Nasul, borcănat la vîrf, se termina cu un neg vînos, pe care vulgul îl socotea, pe drept cuvînt, plin de venin. Această figură vădea o primejdioasă șiretenie, o probitate fără căldură, egoismul unui om obișnuit să-și concentreze simțirile în voluptatea avariției și asupra singurei ființe, care într-adevăr prețuia ceva pentru el, fiica sa, Eugénie, singura-i moștenitoare. Atitudine, apucătură, mers, totul în el dovedea, de altfel, acea încredere în sine pe care ți-o dă siguranța de a izbuti mereu. Astfel, deși cu porniri

> blînde și molatice în aparență, domnul Grandet avea un caracter de bronz. Veșnic îmbrăcat la fel, cine îl vedea azi îl vedea așa cum fusese în 1791. Încălțările butucănoase se încheiau cu șireturi de piele, pe orice vreme purta ciorapi de lînă, un pantalon scurt de postav cafeniu și gros, cu catarame de argint, o jiletcă de catifea, vărgată cu galben și castaniu, încheiată petrecut, o haină lungă, castanie, cu poale largi, o cravată neagră și o pălărie de quaker. Mănușile, tot așa de solide ca cele ale jandarmilor, îi țineau douăzeci de luni și, pentru a le păstra curate, le așeza pe marginea pălăriei, în același loc, cu același gest metodic. În Saumur nu se știa nimic mai mult despre acest *personaj*". (Balzac, *Opere alese*, „Eugénie Grandet", București, Editura pentru literatură, 1965, p. 292-293).

Totuși, autorul nu are dreptate ; în acest punct al povestirii, Grandet nu este încă un *personaj*, în sensul de factor *activ* al construcției epice, ci un personaj virtual, o proiecție statică, un sistem închis și inert. Sîntem, pentru a preciza lucrurile, în fața unui *portret*. Reluînd pasajul transcris mai sus, în intenția unei descrieri a portretului ca procedeu literar, putem formula deja cîteva observații. În primul rînd, pasajul, pe care-l asimilăm unui portret, are aptitudini de element autonom, trasîndu-și frontiere proprii în interiorul construcției epice. Regula care face ca sistemul să se închidă își are rădăcinile într-o *obsesie a identității* în virtutea căreia sînt reținute și ordonate într-o structură semnificativă toate acele trăsături, calități și deprinderi ale unei persoane de natură, pe de o parte, să o integreze în umanitate, pe de altă parte, să o izoleze, să-i acorde statutul de ființă unică.

În al doilea rînd, acceptînd capacitatea portretului de a se autodelimita în interiorul operei literare, apare posibilitatea realizării unor decupaje, din perspectiva unui criteriu unic. Prin aceasta devine posibilă organizarea

lor într-un *corpus de figuri* care, comparate, catalogate, repartizate în clase și tipuri, să înlesnească cercetarea mecanismelor interne ale acestor unități, precum și a celor prin mijlocirea cărora intră în relație cu sistemul operei. Scopul unui asemenea demers ar fi de a preciza *structura, funcția, locul, sarcina semantică, aptitudinea sintactică* și *efectul estetic* al acestei figuri literare care este *portretul.*

Revenind la pasajul-pretext al acestor rînduri, vom consemna, pentru început, faptul că elementele sale componente nu se aglomerează anarhic, ci se adună într-un spectru subtil, ale cărui cîmpuri pot fi izolate dintr-o perspectivă semantică. Un prim cîmp izolator este cel al formelor fizice ; Grandet este : „scund", „pătrat", „îndesat", cu „pulpe groase", cu „genunchi noduroși", are „umeri largi", „fața rotundă", „bărbia dreaptă", „buzele fără nici o curbă", „dinții albi", părul „gălbui și sur", nasul „borcănat la vîrf", fruntea „brăzdată de cute transversale", „un neg vînos" pe vîrful nasului. Elementele acestui prim cîmp urmăresc o evaluare a personajului dintr-o perspectivă estetică. Un al doilea cîmp deplasează accentul asupra caracterului ; Grandet este o fire *constantă,* („veșnic îmbrăcat la fel..."), *închisă,* („vorbea puțin"), *sobră,* (preferă culorile închise și are un comportament reținut), *inflexibilă,* („avea un caracter de bronz"), *meticuloasă și atentă,* („mănușile (...) pentru a le păstra curate, le așeza pe marginea pălăriei, în același loc, cu același gest metodic"). Acestora trebuie să le adăugăm *avariția,* („obișnuit să-și concentreze simțurile în voluptatea avariției") și *bunele sentimente* față de fiica sa.

Ca și în cazul primului nivel, judecata de evaluare este controlată, sugerată, este un efect dirijat, dar, de astă dată, într-un plan al valorilor morale.

Cîmpul următor are în vedere un sistem al deprinderilor, producîndu-se astfel îndepărtarea de planul *valorilor naturale* și trecerea într-unul al *valorilor culturale,* creat prin educație sau premeditare ; în anumite împrejurări, Grandet „se bîlbîia într-un chip ostenitor",

„își năclăia gîndirea în vorbe fără șir", era ilogic. Ca și tactica tergiversării, bîlbîiala lui Grandet este un instrument cultural, o *mască*, o aparență falsă folosită drept spațiu tampon între el și lume.

Ultimul cîmp — l-am numi heterosintagmatic deoarece realitatea lui, asemenea unei aure, este prezentată mai degrabă ca o emanație — ar fi cel al *aerului*, al *expresiei* generale ; „șiretenie primejdioasă", „încredere în sine" sînt termenii prin care autorul califică *mina*, aerul personajului.

Am dizlocat astfel un model, provizoriu, al portretului. La modul ideal, putem completa modelul dedus astfel încît, printr-o schemă asemănătoare celei următoare, să putem verifica orice descriere de personaj :

1. Corpul — siluetă, proporții : — talia, — constituția, — brațele, — mîinile, — gîtul, — umerii, — picioarele.

2. Figura : — forma capului, — conturul feței, — părul, (— tipul de chelie), — fruntea, — sprîncenele, — ochii, — nasul, — gura, — buzele, — bărbia, — tenul, — ridurile, (— barba și mustățile), — urechea.

3. Semne particulare — rectificări anatomice cu sens cultural : urme ale unor intervenții chirurgicale, — mutilări, (juridice, religioase, profesionale, terapeutice, accidentale), —tatuaje și ornamente (religioase, politice, erotice).

4. Vestimentație

5. Podoabe și insigne

6. Trăsături dinamice (funcționale) : — ținuta corpului — poziția capului, — mersul, — mimica, — privirea, — vocea, — rîsul, — tusea, — vorbirea.

7. Efectul de ansamblu sau mina, aerul personajului.

Acest sistem al trăsăturilor fizice poate primi în completare detalii referitoare la structura morală a persoanei descrise. Spiritul superficial sau profund, cultivat sau necultivat, ironic sau tolerant, de aspect mobil sau inert etc. poate fi calificat direct sau sugerat prin înregistrarea unor particularități comportamentale, de limbaj sau atitudine. Temperamentul, predispoziția etică, vocația re-

ligioasă sau absența acesteia, curajul, prudența sau lașitatea, sobrietatea sau liberalismul, sinceritatea sau ipocrizia, întregul complex al viciilor și virtuților sufletești poate fi invocat cu scopul de a contura silueta morală a unui individ. Un asemenea model antropologic este activat însă numai parțial prin portret. Imaginea bătrînului Grandet, în pofida complexității sale, acoperă parțial aceste compartimente, fără a satura modelul. Există de altfel portrete care satisfac funcția de a oferi o identitate prin descrieri mult mai sumare, aproape de valoarea unor schițe, concentrate în jurul unui detaliu caracteristic, subliniat de autor, pus în evidență.

Prin izolarea acestui model antropologic al portretului am dizlocat de fapt elementele pe care le asamblează în structura ei o imagine. Rezultă de aici concluzia că portretul, unitatea epică subordonată personajului, manevrează, la rîndul lui, unități de rang inferior. Devin posibile astfel operații de degrupare a elementelor constitutive prin identificarea și izolarea unităților minimale, a formanților imaginii. „Ochii, cu expresia calmă și devorantă pe care poporul o atribuie șarpelui fabulos numit bazilisc" reprezintă, în structura portretului balzacian, o asemenea unitate minimală. Stabilirea inventarului de unități prin asamblarea cărora se constituie imaginea are însă și o altă consecință : dezvăluie existența unor sisteme care investesc cu semnificații formanții portretului. Sistemul de inducție, în exemplul amintit, este ușor de recunoscut în așa numitele *Bestiarii*. Asupra acestui aspect, mult mai complex, vom reveni însă în capitolul privitor la sarcina semantică a figurii. (2. 15.)

Dacă, izolînd un model antropologic al portretului, am putut identifica elementele prin corelarea cărora este structurată imaginea, nu putem proceda într-un mod asemănător și pentru a descrie *ordinea* de asamblare. Aceasta este liberă, figura se poate deschide prin elementele oricărui compartiment fără ca aceasta să-i altereze semnificațiile.

Portretul bătrînului Grandet reține atenția și printr-o altă caracteristică — aceea de *figură compactă*. For-

manții imaginii se grupează strîns, alcătuind o unică secțiune descriptivă. La extrema opusă, portretul popularului personaj al lui Nikos Kazantzakis, Zorba, ar putea ilustra regimul *difuz* al imaginii. Introdus în povestire în etape succesive, portretul este „desfăcut" în cîteva secțiuni a căror suprafață de dispersie este foarte largă :

> „Un necunoscut cam la vreo șaizeci de ani, înalt de statură, uscățiv, cu niște ochi holbați, își lipise nasul de geam și se uita la mine. Ținea subsuoară o bocceluță turtită. Ce m-a impresionat mai mult la el au fost ochii — triști, neliniștiți, batjocoritori și plini de ardoare. Cel puțin așa mi s-a părut mie. [...] Mă uitai la el cu atenție. Obraji scofîlciți, fălci puternice, pometi proeminenți, un păr cărunt și buclat, niște ochi scăpărători [...] Avea aerul că vînturase țări și mări, un fel de Simbad Marinarul... Mi-a plăcut. [...] M-am uitat la noul meu tovarăș cu un deosebit interes. Fața îi era plină de zbîrcituri, măcinată, roasă parcă de vijelii și ploi. O altă față, cîțiva ani mai tîrziu, mi-a făcut aceeași impresie de lemn muncit și chinuit ; cea a lui Panait Istrati. [...] Mă uitai la straniul personaj din fața mea. Avea ochii ațintiți asupră-mi, niște ochi mici, rotunzi, negri ca tăciunele, cu vinișoare roșii în partea albă. Simțeam cum mă străpung și mă scormonesc cu nesaț. [...] Mă uitam la mîinile lui care știau să se slujească de cazma și de santuri — pline de bătături și crăpate, deformate, nervoase..."
>
> (Nikos Kazantzakis, *Alexis Zorba,* București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 18-22).

Distanța față de procedeul balzacian, ușor de remarcat, se traduce într-o modificare a statutului portretului, înțeles ca figură de gîndire, a cărui unitate formală este subminată [21]. Sub aspect logic, disoluția nu afectează fi-

gura ale cărei secțiuni, oricît de pulverizate în cîmpul narațiunii, tind să-și adune semnificațiile, să se grupeze în jurul unui centru, personajul, care păstrează sub control liniile de fugă. Opoziția *compact:/:difuz* nu este singura prin care se traduce diferența dintre cele două formule portretistice. Asimilate unor Forme, în sensul dat de André Jolles noțiunii, aflăm în spatele acestor imagini „dispoziții mentale determinate", divulgate prin „gesturi verbale elementare" cu o semnificație diferită. Portretul balzacian întrunește toate caracteristicile unei *descrieri obiective* în spațiul căreia orice gest verbal care să trădeze existența autorului, a conștiinței ce examinează obiectul descrierii, este evitat cu metodă. Detaliile imaginii sînt trasate cu *certitudine*, niciodată îndoiala nu-și face loc în atitudinea adoptată de portretist față de modelul pe care-l interpretează. Distanța dintre autor și model rămîne fermă, nimic nu o mărește nici nu o micșorează.

Cel de al doilea portret, comparat cu primul, ilustrează exact situația opusă. Regimul *subiectiv* al imaginii este denunțat sistematic : „ce m-a impresionat mai mult la el..." ; „cel puțin așa mi s-a părut mie..." ; „mi-a făcut aceeași impresie..." „simțeam cum mă străpung...". Aceleași „gesturi verbale" cumulează și o altă funcție prin faptul că anunță *incertitudinea* imaginii trasate care capătă astfel valoarea nesigură a unei *viziuni*. Succesiunea secvențelor portretului, pe de altă parte, sugerează o mișcare de apropiere față de obiect, o intenție de suprimare a distanței care separă subiectul de obiect. Cîmpul vizual, apropiat și ferm, este mereu semnalat : „mă uitai la el cu atenție" ; „m-am uitat la noul meu tovarăș" ; „mă uitai la straniul personaj din fața mea" ; „mă uitam la mîinile lui". Un nou „gest verbal" a cărui funcție este de a acredita portretului regimul de copie după natură, de *obiect autentic*. Iluzia autenticității nu este întreținută numai prin acest procedeu, ci și printr-o comparație în real — asemănarea cu Panait Istrati.

Cercetarea structurii portretului ridică și problema existenței unor elemente demarcative, care să semnale-

ze limitele figurii în interiorul operei literare. Astfel de mărci inițiale sau finale, anunțînd deschiderea sau închiderea figurii, nu există însă. Ca unitate logică și formală, portretul își „țese" pînza într-un cîmp cu limite incerte. Ar putea fi formulată însă observația că, de regulă, figura este mult mai intensă la inițială decît în partea finală, unde construcția începe să fie slăbită, alterată de anticiparea situației următoare. Aceste probleme sînt legate însă, mai degrabă, de locul pe care portretul îl ocupă în planul operei și de relațiile lui cu celelalte elemente ale construcției epice.

2. 8. Locul portretului în sistemul operei literare

Poziția ocupată de portret în planul operei literare este diferită, în raport cu funcția care-i este prevăzută față de personaj. Valoare satelit, subordonată personajului, imaginea sub care acesta pătrunde în operă nu are statut de necesitate. Reprezintă, totuși, un procedeu care, mînuit cu abilitate, deschide numeroase soluții de construcție. Adesea, portretul poate servi ca element de deschidere spre universul unde autorul intenționează să-și conducă cititorii. Într-o asemenea situație, figura se plasează într-o *poziție inițială*. Un exemplu care să ilustreze procedeul este oferit de romanul lui Nicolae Filimon. În arhitectura *Ciocoilor vechi*, portretul eroului, prin care se deschide romanul, reprezintă o modalitate economică, dar și abruptă, de introducere în lumea evocată :

> „Într-o dimineață din luna lui Octombrie, anul 1814, un june de 22 de ani, scurt la statură, cu fața oacheșă, ochi negri plini de vicleniе, un nas drept și cu vîrful cam ridicat în sus, ce indică ambițiunea și mîndria grosolană ; îmbrăcat cu un anteriu de șamalagea rupt în spate, cu caravani de pînză de casă vărsiți cafeniu ; încins cu o bucată de pînză cu mărginile țesute în gherghef ; cu picioarele goale, băgate în niște iminei de saftian care fuseseră odată roșii dar își pierduseră culoarea din

cauza vechimei ; la încingătoare cu niște călimări colosale de alamă ; în cap cu cauc de șal a cărui culoare nu se putea distinge din cauza peticelor de diferite materii cu care era cîrpit și purtînd vestmînt de căpetenie o fermenă de pambriu ca paiul grîului, căptușită cu bogasiu roșu, — un astfel de june sta în scara caselor marelui postelnic Andronache Tuzluc, rezimat de stîlpii intrării și absorbit în niște meditațiuni care, reflectîndu-se în trăsăturile feței sale lăsau să se vază pînă la evidență că gîndirea ce-l preocupa, nu erau decît planuri ambițioase ce închipuirea lui cea vie îi punea înainte, și obstacolele ce întîmpina în realizarea lor". (N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, București, Imprimeria Statului, 1863).

Imaginea sub care personajul este introdus în acțiunea epică îi pregătește participarea la evenimentele ulterioare într-o manieră „anunțată". Portretul previne deja asupra programului ce va fi urmărit de personaj. Trăsăturile chipului, prin interpretare fiziognomică, îi divulgă calitatea morală : „viclenie", „ambițiune", „mîndrie grosolană". Inventarul minuțios al îmbrăcămintii sugerează nu numai planul vieții ce declanșează mecanismele ambiției, ci și direcția în care va fi orientat efortul : valorile materiale. Lexical, portretul *datează* momentul acțiunii și o *localizează*. Prin relație cu imaginile ulterioare ale eroului, portretul care-l introduce devine un element de tensiune, stimulînd retro-conexiuni cu importante efecte în cursul lecturii. Evoluția ulterioară îi confirmă personajului profilul moral „descoperit" de autor ; modificarea ce survine în starea îmbrăcămintii, pe măsură ce personajul acționează, constituie un indice al ascensiunii sale în ordinea socială.

În alte cazuri, figura, plasată în *poziții mediane*, cele mai obișnuite de altfel, oferă soluția tehnică prin intermediul căreia pot fi aduse precizări în legătură cu identitatea unui personaj deja prezent în acțiunea epică. Devin posibile astfel noi soluții, păstrate în disponibili-

tate, recuperate însă pornind de la pretextul oferit de o descriere. Dintre numeroasele exemple care pot fi reținute, ne-am oprit la un pasaj din romanul lui Mateiu Caragiale : portretul lui Pașadia :

> „Fără îndoială că nu pentru a merge la casa de întîlnire, nici la tripou, se îmbrăcase Pașadia în frac, își pusese lentă, cruci, stele. Aceasta nu era nimic însă pe lîngă schimbarea ce găsii, după ce mă apropiai și vorbirăm, în însăși făptura sa : părea întinerit, din mișcări și de pe față îi pierise orice urmă de oboseală, ochii îi luceau vii, pînă și glasul îi suna altfel, limpede, metalic. Îmi veni dar greu să-l cred cînd mă asigură că de mult nu-și aducea aminte să fi fost atît de plictisit".
>
> (Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, București, Editura Fundațiilor, 1936, p. 142).

Apropierea de identitatea reală a personajului, ale cărui nostalgii ascunse sînt sugerate de transfigurarea surprinsă prin portret, modifică întregul echilibru căutat, pînă în acest moment, de autor. Silueta personajului se schimbă într-un mod evident și actelor sale anterioare, despre care începusem să fim convinși că-l „exprimă", sîntem tentați să le căutăm alte determinări, alte explicații. Prin retroacțiune, portretul poate provoca răsturnări de semnificații al căror efect imediat, în planul mai larg al construcției epice, este căutarea unui nou echilibru între personaj și lume.

Nu sînt rare cazurile cînd portretul apare în *poziție finală*, figura oferind soluția de închidere a unei construcții literare și, totodată, a carierei epice a personajului. Folosirea acestei formule, de cele mai multe ori, este justificată de o răsturnare totală de situații. Un exemplu interesant aflăm într-una din povestirile lui Borges :

> „Cu capul plecat, servil — ca și cînd ar fi fugit prin ploaie doi căpitani i-au smuls vălul bătut cu nestemate. Mai întîi a avut loc un cutremur. Chipul făgăduit al Apostolului, chipul care urcase la ceruri, era într-adevăr alb, dar

> de un alb deosebit, asemănător petelor de lepră. Era atît de umflat și de necrezut, încît li s-a părut că e o mască. Nu avea sprîncene ; pleoapa de jos a ochiului drept atîrna peste obrazul senil ; un ciorchine greu, de tuberculi, îi rodea buzele ; nasul inuman și turtit părea de leu. Colosul lui Hakim a încercat o înșelare finală. Păcatul vostru abominabil vă împiedică să vedeți strălucirea mea... a prins a spune. Nu l-au ascultat și l-au străpuns cu lăncile. (Jorge Luis Borges, *Vopsitorul mascat Hakim din Merv*, în vol. *Moartea și busola*, București, Editura Univers, 1972, p. 387).

Pasajul reproduce finalul unei povestiri, transcrise dintr-o cronică persană, relatînd aventura unui impostor, Al. Moqanna, Profetul Acoperit din Jorasan. Chipul lui, ascuns multă vreme de o mască în forma unui cap de taur, ulterior acoperit cu un văl cvadruplu de mătase albă, pretindea că nu poate fi văzut deoarece, în urma unei înălțări la cer, ochii îi căpătaseră o strălucire neobișnuită, pe care privirile muritorilor n-ar fi putut-o suporta. Zvonurile ce pleacă din harem, pe fundalul înfrîngerilor suferite de oștile sale, seamănă neîncrederea printre partizani. Vălul smuls de cei doi credincioși, în episodul final asupra căruia ne-am oprit, se dovedește că avea o altă justificare, acoperind un chip desfigurat de lepră. Portretul prin care autorul își încheie povestirea este astfel structurat încît prin oroarea provocată să sporească repulsia în fața înșelăciunii.

Adeseori, portretul unui personaj, surprins în diferite ipostaze semnificative, poate apărea în *toate* cele trei poziții amintite. Figura are rostul, în aceste cazuri, să ilustreze o *devenire* a personajului, fie prin relație cu timpul, prin înregistrarea consecințelor acestuia asupra formelor umane, fie prin relație cu mediul social, cu o ierarhie a societății în care personajul urcă sau coboară. Nu o dată, literatura s-a arătat a fi interesată de situația celor ce se ascund sub înfățișări amăgitoare. În asemenea împrejurări, portretul devine elementul ordonator al

întregii construcții epice pe care o deschide și o închide. Imaginea finală nu mai este însă un duplicat al celei inițiale, ci o negare a acesteia pentru că rostul procedeului este de a demistifica un adevăr trucat. Asupra acestei situații vom reveni însă în capitolul în care analizăm legăturile portretului cu magia. (2.15.3.)

Problema locului ocupat de portretul literar într-o construcție epică este legată și de sistemul procedeelor folosite în scopul introducerii figurii. Corelarea portretului cu celelalte elemente ale operei, încatenarea lui, a dat naștere unui număr relativ restrîns de soluții. Procedeele sînt legate și impuse de logica și restricțiile ansamblului care integrează pentru că adoptarea unei convenții aduce după sine obligația de a admite și alte convenții. Dacă, spre exemplu, este adoptată narațiunea la persoana I, autorului-personaj îi rămîne deschisă doar soluția *autoportretului.* Formula, la rîndul ei, poate fi aplicată în maniere diferite sub aspectul gradului de subiectivitate, care poate fi marcat fără rezerve sau disimulat prin false distanțări ale autorului față de propria imagine. Ultima soluție era adoptată de Cervantes care, în Prólogo la *Novelas ejemplares,* colecția publicată în 1613, oferea cititorilor și un *autoportret :*

> „Acest om cu figura prelungă, cu părul castaniu, cu fruntea netedă și descoperită, cu ochii ageri, cu nasul încovoiat, dar cu proporții armonioase, cu barba argintată, cu favoriți impozanți, cu gura mică și dinți rari, potrivit ca statură, cu tenul luminos, mai mult alb decît brun, puțin adus de spate și cu mersul puțin greoi este autorul lui Don Quijote..."

Revenind însă la problema procedeelor de introducere a imaginii unui personaj în universul epic, trebuie să amintim și formula *portretului indirect,* imagine de ordin secund, realizată prin descrierea altei forme care imită modelul. În cele cîteva sute de pagini ce compun romanul Moromeților nu există nici un portret al eroului, cu excepția unei descrieri intermediate de mica statuetă de humă arsă confecționată de Din Vasilescu :

„Zicînd aceasta, dădu din mînă huma arsă și înnegrită s-o vadă și alții. Cocoșilă o luă ca un cunoscător, în timp ce cei mai mulți, neîndrăznind parcă să se atingă de ea, se uitau nedumeriți la forma aceea ciudată, neobișnuită, care semăna a om. Era capul unui om care se uita parcă în jos. Fața îi era puțin trasă. Nasul se prelungea din fruntea boltită în jos spre bărbie, drept și scurt, cu ceva din liniștea gînditoare a frunții. Era el, Moromete, așa de... așa de serios, și de... Da, el era, dar parcă era... Era așa cum îl cunoșteau ei, dar parcă era singur, fără familie, fără Iocan și Cocoșilă, fără Dumitru lui Nae și... fără parlament. (M. Preda, *Morometii*, I, 1955, p. 133).

Procedeul era folosit și de George Călinescu ; derutat de felul cum fusese primit în casa Giurgiuveanu, Felix își recunoștea în cele din urmă tutorele rememorînd imaginea dintr-o mai veche fotografie :

„...o imagine i se fixă în minte. Pe un carton mic, o fotografie-vizit în tonalitate cafenie spălăcită înfățișa un om cu capul aproape depilat, cu ochii foarte proeminenți și cu buze groase, cu numai cîteva fire negre rare în loc de mustăți..." (G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, București, 1938, p. 11).

Fără a epuiza posibilitățile, mult prea numeroase pentru a le inventaria în cuprinsul acestor pagini, exemplele amintite ilustrează suficient gama de resurse pe care le ascunde figura. Complexitatea soluțiilor, într-un alt plan, este și consecința faptului că portretul, ca unitate sintactică a operei literare, se poate corela cu diversele elemente constitutive ale construcției epice.

2. 9. Relații sintactice și semantice

Analizînd accepțiile în care este folosit termenul *portret*, semnalam deja (2. 1.) posibilitatea de a asimila aceste forme de descriere unor unități interne ale ope-

rei literare. Statutul le poate fi recunoscut în măsura în care acceptăm să le tratăm ca pe niște *unități de sens* realizate, din punct de vedere tehnic, prin recursul la același procedeu ce le asigură și o *unitate formală*. Un precedent, invocat spre a ne justifica, aflăm la Todorov care, analizînd tehnica fantasticului, disocia, în interiorul operei, un complex de evenimente omologate unor unități de ordin sintactic și semantic :

> „un eveniment va fi considerat element sintactic în măsura în care el face parte dintr-o configurație mai largă, în măsura în care el întreține relații de contiguitate cu alte elemente mai mult sau mai puțin apropiate lui. În schimb, același eveniment se va constitui element semantic din clipa în care el va fi comparat cu alte elemente, asemănătoare sau opuse lui, fără ca între acestea și el să se stabilească însă o relație imediată. Semantica ia naștere din paradigmatic așa cum sintaxa are la bază sintagmaticul." (Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, București, Editura Univers, 1973, p. 113-114).

Mutatis mutandis, distincțiile pot fi extinse și asupra portretului literar ceea ce ne va permite să urmărim modul cum imaginea se articulează în structura operei. Considerat ca unitate sintactică, portretul pune problema relațiilor angajate cu alte elemente atît într-o vecinătate imediată, cît și la distanță. Adeseori, descrierea de tipul *portret* poate fi corelată cu alte forme de descriere după un model asemănător celui din exemplul următor :

> „Camera era mobilată sărac — scaunele de lemn — patul nelustruit — într-un colț un piano. Pe un scaun ședea un bătrîn — pe pat zăcea o fată cu ochii jumătate închiși — lîngă piano ședea altă fată. Cea care zăcea pe pat era de o frumusețe rară. Părul blond bătea în cenușiu — fața sa albă ca bruma, ochii săi mai negri decît mura sub niște gene lungi blonde, și sprîncene subțiri, trase și îmbinate.

> Buzele ei tremurau o rugăciune — ochii săi se întredeschideau din cînd în cînd — tîmplele sale băteau încet. Un braț de-o albeață vergină ca cea mai curată marmoră spînzura în josul patului, pe cînd mîna cealaltă zăcea pe inima ei. Bătrînul ședea pe scaunul cel de lemn. Fruntea sa pleșuvă și înconjurată de cîțiva peri albi ca argintul în lumină era norată de durere — ochii săi roșii, de bătrînețe, și de culoare tulbure erau plini de lacrimi — capul său palid, pe jumătate mort, tremura convulsiv, și brațele sale spînzurau de-a lungul sprijoanelor scaunului". (M. Eminescu, *Geniu pustiu*, București, Editura Cartea Românească, 1928, p. 37-38).

Încadrat între o schiță de interior și un alt portret, pasajul pe care-l identificăm cu o figură este „legat" de unitățile învecinate prin aceeași formă descriptivă de expunere a faptelor. Relația sintactică pare să caute, în primul rînd, un *efect de echilibru* din motivul că cele trei unități epice concatenate sînt nivelate sub aspect semantic prin asocierea mizeriei, sau, în orice caz, a sărăciei, cu suferința și durerea. Situarea sub accent a portretului frumoasei muribunde devine însă o sursă de tensiune prin asocierea Frumuseții cu Moartea. Configurația sintactică în care intră portretul devine prin aceasta mult mai complexă, iar efectul estetic al pasajului analizat trebuie să-l căutăm nu numai în planul relației sintactice dintre elemente, ci și în cel semantic. Coordonarea, în plan sintactic, constînd în apropierea unor unități de același ordin — juxtapunerea a două portrete, de exemplu, — poate deschide, în plan semantic, relații dintre cele mai surprinzătoare. Urmărind chiar exemplul amintit, juxtapunerea unor portrete a permis romanului, încă prin Cervantes, să pună în circulație formula de mare efect a *cuplului distonant*. Cariera epică a formulei, impresionantă, mărturisește că prestigiul ei nu a suferit, vreme de cîteva secole, nici o scădere, poate și pentru motivul că înlesnea, prin diversitatea contrastelor posi-

bile, cele mai derutante „întîlniri“, atît în cheie comică, cît și tragică.

O versiune a formulei, aflăm și în romanul lui Mateiu Caragiale care o adoptă cu intenția de a forța *efectul de contrast* stîrnit de cuplul Pirgu — Pașadia :

> „Era una din acele împerecheri strînse, datorite de obicei vițiului, așa strînse că de la un timp nu se mai pot închipui singuri cei ce le alcătuiesc. De bună seamă tot vițiul trebuia s-o fi înădit și pe aceasta, căci altceva ce ar fi putut apropia doi oameni atît de deosebiți ? Unul în vîrstă, cănit și ferchezuit la deznădejde, purta pe un trup înțepenit dar svelt încă, un cap cum veacul nostru nu-și mai dă cazna să plăsmuiască și părea chiar întors din vremuri de altădată acel chip aprig ale cărui trăsături semețe purtau pecetea răzvrătirii și a urii. Celălalt, mai tînăr mult, coclit însă și buhav care legăna pe niște picioare subțiri și arcuite în afară o burticică ascuțită, oglindea pe fața-i rînjitoare și botoasă josnicia cea mai murdară. Cel dintîiu, foarte rece, își rotise încet privirea foarte posomorîtă pe deasupra capetelor, celui de al doilea îi jucau fără astîmpăr ochișorii vioi și refecați sclipind de vicleană răutate. În tot, impresia ce o da acesta din urmă era numai în paguba lui, iar alăturarea de domnul cel trufaș făcea să-i reiasă și mai respingătoare mutra obraznică de marțafoi“. (Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, în Opere, București, Editura Fundațiilor 1936, p. 94-95).

Cele două personaje, într-o primă etapă a descrierii, interesează ca *unitate* („împerechieri strînse“) care și-ar pierde sensul prin disociere („nu se pot închipui singuri“), fiind avansată și o justificare a relației („datorite... vițiului“). În etapa imediat următoare, conjuncția devine disjuncție ; cuplul este desfăcut, prin descriere alternativă, fiecare dintre membri, prezentat în identi-

tatea sa, care-l singularizează, devine o negație a celuilalt. Descrierea nu mai caută asemănătorul — și prin aceasta unitatea — ci diferența, contrastul. Pașadia este bătrîn („în vîrstă"), dar cochet („cănit și ferchezuit la deznădejde"), rigid, dar zvelt („înțepenit dar zvelt"), avînd un chip majestuos („chip aprig... trăsături semețe"). Pirgu este tînăr („mai tînăr mult"), dar consumat („coclit... buhav"), diform („picioare subțiri și arcuite... burtică ascuțită"), vulgar, chiar josnic („oglindea pe fața-i rînjitoare și botoasă josnicia cea mai murdară"). Contrastul este semnalat chiar și prin consemnarea unor trăsături dinamice cum ar fi modul de a privi : Pașadia „își rotise încet privirea pe deasupra capetelor", în vreme ce lui Pirgu „îi jucau fără astîmpăr ochișorii". Finalul apasă accentele asupra contrastelor, strîngîndu-le în etichete : „domnul cel trufaș" și „marțafoiul".

Exemplele amintite atrag atenția, într-o măsură suficientă, asupra faptului că portretul literar, considerat ca unitate sintactică, își poate îmbogăți semnificațiile ca urmare a simplei relații de vecinătate în care intră. Semnificația figurii, considerată în sine, este alta decît atunci cînd portretul devine element al unei configurații, mai restrînse sau mai largi, în sistemul căreia sensurile cooperează sau se ciocnesc, se completează sau se subminează reciproc. În mecanismele ultimei imagini asupra căreia ne-am oprit putem distinge, la o scară mărită, un procedeu echivalent, între anumite limite, *oximoronului.*

O situație deosebită, prin resursele ce le ascunde, este cea care decurge din relația unui *portret* cu o *expresie.* Numim prin *expresie* unitățile descriptive, asemănătoare cu portretul, dar care nu rețin *forme stabile ale identității,* ci trăsături *evanescente,* valori trecătoare, divulgînd o identitate a *momentului.*

2. 10. Portret și expresie

Într-o operă literară, *expresia* este nu numai o modalitate de reactivare a portretului prin reluări, de cele mai multe ori parțiale, ale imaginii, care traduce o identi-

tate, ci și un mijloc de a submina inerția figurii. Sistemul expresiilor care gravitează în jurul unui portret creează iluzia mobilității formelor umane *fixate* de imaginea ce le-a introdus în universul operei. Iluzia mobilității o aduce asocierea portretului, sau a unora dintre elementele sale, cu un detaliu trecător, cu o modificare provizorie, sugerînd un joc al sentimentelor printr-un joc al formelor. Un exemplu însă ne va ajuta să urmărim mai exact relația portretului cu expresia. Iată, în *Prăbușirea casei Usher*, povestire publicată în 1839, cum sînt juxtapuse două imagini ale lui Roderick Usher :

> „...niciodată un om nu se schimbase atît de cumplit și într-un răstimp atît de scurt ca Roderick Usher ! Era de necrezut : cu greu am reușit să recunosc în palida făptură din fața mea pe tovarășul din prima mea copilărie. Și totuși figura lui atît de caracteristică a fost întotdeauna vrednică de luare-aminte. Mai întîi, culoarea cadaverică a feței ; apoi, ochii, mari, strălucitori și fără seamăn de luminoși ; buze cam subțiri, foarte pale, dar minunat de frumos arcuite ; un nas subțirel și coroiat, de tip ebraic, dar cu nările din cale-afară de dilatate pentru o astfel de croială, și bărbia fin rotunjită, dar care, prin lipsa ei de ieșind, trăda slăbiciune sufletească ; în sfîrșit, părul mai moliatic și mai subțire decît firul de păianjen ; și toate aceste trăsături, adăugate la o nemaipomenită amploare a frunții, alcătuiau o înfățișare de neuitat. Dar acum, prin simpla accentuare a caracteristicilor dominante ale trăsăturilor feței și a expresiei sale obișnuite, arăta atît de schimbat, că mă îndoiam cu cine anume vorbesc. În clipa de față, paloarea de strigoi a pielii, ca și suprafireasca strălucire a ochilor mă cutremurau și chiar mă îngrozeau mai presus de orice. Și mai era și părul mătăsos, pe care-l lăsase să crească în toată voia, și cum acest caier sălbatic și aerian de ușor mai curînd îi

> plutea în jurul feței, nu izbuteam, oricît m-aș fi străduit, să găsesc în năzdrăvana lui expresie ceva simplu și omenesc".
> (E. A. Poe, *Prăbușirea casei Usher*, în Scrieri alese, I, București, Editura pentru literatură universală, 1963, p. 121).

Trăsăturile „de atunci" ale personajului sînt aceleași cu cele „de acum"; chipul își schimbă însă expresia. „Flexiunea" imaginii, evident, nu este înregistrată gratuit, ci pregătește terenul întîmplărilor stranii care vor urma, fiecare detaliu, în savanta orchestrare a lui Poe, avîndu-și rezervat un rost. Presentimentele obscure, groaza, surescitarea nervoasă, descompun liniile obrazului, aduc în ochi lumini nefirești, fixează o expresie tulburătoare în care poate fi ghicită întreaga dramă sufletească a personajului. Formele *stabile* ale identității — „ochii mari", „buze subțiri... frumos arcuite", „nas subțirel și coroiat", „bărbia fin rotunjită", „părul molatic..." etc. —, înregistrate de portret, sînt conotate de modificările *provizorii* pe care le aduce expresia, prin suprapunerea unor aspecte trecătoare : paloarea excesivă, „de strigoi", strălucirea „suprafirească" a ochilor, neorînduiala părului. Poe alătură de fapt două sisteme semnificante distincte, ale căror „informații" se completează, dar *nu se suplinesc:* valorile duratei, articulate în structura portretului, și cele ale *momentului,* surprinse de expresie, palier la nivelul căruia se manifestă o cenzură a umoralului.

În afara situațiilor cînd, cum se întîmplă în povestirea lui Poe, portretul intră în relație sintactică *imediată* cu expresia, trebuie să amintim și legăturile la distanță, uneori, mai ales în cazul romanului, trasînd complicate diagrame ale mișcării interioare care exprimă umanitatea unui personaj. Pivotînd în jurul portretului, expresiile personajului în diferite împrejurări înregistrează, cum am văzut, mobilitatea trăsăturilor, aptitudinea formelor de a emite mesaje, de a sugera stări sau sentimente stimulate de circumstanțe. Considerate ca unități-satelit pe

care le grupează în jurul său portretul, expresiile „conjugă" figura și, prin aceasta îi oferă alte posibilități decît cele ale portretului plastic; sînt posibilități ce decurg din statutul literaturii identificată cîndva cu o artă a succesiunii.

Problema mesajelor închise în expresii face necesară, totuși, introducerea unei distincții referitoare la natura acestora, folosind drept criteriu prezența sau absența *intenției de a comunica* [22]. Vom face astfel deosebirea între expresia-indice, care nu presupune, din partea personajului, intenția de a comunica, și expresia-semn, implicînd această intenție.

Indicele constituie o marcă, o urmă prin care este mărturisită, uneori, o acțiune trecută. Pielea puternic bronzată a unui personaj este, cum se întîmplă în cazul lui Natty Bumpo, eroul lui Fenimore Cooper din *Preria*, un indiciu al existenței sale îndelungate în aer liber; paloarea neobișnuită a contelui de Monte-Cristo este consecința anilor petrecuți în închisoare... Aceste informații în legătură cu identitatea eroului sînt furnizate în afara intenției lui de a le comunica în mod explicit. Într-un fel asemănător, paloarea sau înroșirea subită, grimasele, gesturile necontrolate, sînt simptome frecvent consemnate ale unor sentimente pe care cineva *nu dorește* să le comunice, ci se datorează unor schimbări ale circulației sau tensiunii musculare ce scapă controlului. Adeseori, indicii dezvăluie ceea ce un personaj dorește să ascundă, deci se comportă asemenea unor „voci ale adevărului" prin care subconștientul se sustrage cenzurii exercitate de conștiință.

Spre deosebire de mesajul involuntar al expresiilor-indici, în cazul expresiilor-semne sîntem în fața unor mesaje voluntare. În categoria acestora vom include, în primul rînd, *expresiile trucate*. Moromete, Gaittany, fiecare în alt mediu, rămîn maeștri în arta disimulației, controlîndu-și expresia care, urmare a exercițiului, ajunge să sugereze inversul procesului mental sau chiar al senzației fizice provocate de o împrejurare.

Configurațiile mai largi în care intră portretul, prin relațiile angajate cu expresiile, presupun nu numai co-

notarea valorilor *duratei* prin cele ale *momentului*, ci și realizarea unor tensiuni semnificative între dimensiunea conștientă a ființei umane și cea inconștientă. Urmarea acestor situații de tensiune create este că asupra personajului sînt proiectate lumini și umbre pline de înțeles : conștientul simulează, compune mesaje false — cu valoare de măști care ascund intimitatea — în vreme ce inconștientul caută să salveze adevărul. Scindarea personalității, tensiunile vieții psihice, întipărite pe chip și, în felul acesta, absorbite de imagine, permit cercetări ale portretului și dintr-o perspectivă psihanalitică, mai ales atunci cînd între zonele conștientului și cele ale inconștientului apare o distanță jenantă.

2. 11. Duplicarea imaginii

O situație la fel de interesantă în utilizarea procedeelor portretistice o reprezintă tehnicile de duplicare a figurii. Geminarea poate fi justificată epic fie de existența unui *dublu* al personajului, replică negativă sau complementară în planul structurii inaparente, fie de introducerea motivului *gemenilor*. O primă consecință, sub aspect tehnic, este formula *portretului simultan*, descriere, în deschidere binară, căutînd *efectul de coincidență*, cum se întîmplă, de pildă, într-una din povestirile lui William Faulkner :

> „Amîndoi erau oameni scunzi, destul de vînjoși, cu puțină burtă, ca doi burghezi, cu capetele mari, cu fețele mari, late, de culoarea pulberii, de-o seninătate fumurie, ca acele figuri cioplite în zidiri ruinate din Siam sau Sumatra, ivindu-se, estompate, în ceață. Părul lor seamănă cu iarba crescută din pămînturi pîrjolite. Prinsă de lobul urechii, Three Basket purta o tabacheră smălțuită." (W. Faulkner, *Red Leaves*, în vol. Collected Stories, New York, Random House, 1943, p. 313).

Înfățișarea celor doi indieni Chickasaw, Three Basket și Louis Berry, zugrăvită prin suprapunerea contururilor, păstrează pentru final surpriza detaliului deviant, care rupe seria coincidență și întoarce formele la rostul lor dintotdeauna — acela de a identifica. În mod obișnuit însă, detaliul separator este mai puțin brutal decît în acest exemplu, uneori fiind atît de subtil încît numai cu dificultate poate fi sesizat. Replica-golem a Isabellei din povestirea romanticului Achim von Arnim reproduce cu fidelitate „originalul", singura diferență aducînd-o cuvîntul magic, EMES, înscris pe fruntea „copiei" plăsmuite de bătrînul vrăjitor, ascuns cu grijă sub o șuviță de păr.

În imaginația epică, obsesia asemănării chipurilor, cu consecințe în planul portretului, rămîne legată de apariția unor motive literare care permit cele mai neașteptate dezvoltări de situații începînd cu substituirea sau uzurparea identității. Situați la extremele absolute ale scării sociale, prințul și cerșetorul lui Mark Twain pot trece, fiecare, printr-o profundă experiență de cunoaștere, înlocuindu-se reciproc, ca urmare a faptului că, în planul identității aparente, conferite de *înfățișare*, cei doi se confundă. Gemenii Buendia, din romanul lui Gabriel Garcia Marquez, se amuză stîrnind confuzia celor din jur prin înfățișarea lor *asemănătoare*. Motivul asemănării este dezvoltat, în acest caz într-o direcție *magică*. Confuzia numelor, adăugată asemănării, întreține coincidența prin a cărei forță magică se produce, în cele din urmă, contopirea de *identitate*. Gemenii ajung să se comporte „ca două mecanisme sincronizate": se trezesc „în același timp", simt „la aceeași oră dorința de a ieși afară", au „aceleași supărări ale sănătății" și ajung chiar „să viseze aceleași lucruri". Singurul element care ar fi putut rupe forța magică a coincidenței, numele, este „sabotat" de gemeni ceea ce conduce, în timp, cînd se hotărăsc să accepte un nume și, prin aceasta, o identitate, la convingerea că ei se înscriu într-o *ordine inversată* a destinelor.

Cu puternice ascendențe în mitologie[23], motivul gemenilor trece în literatură unde stimulează apariția unor noi scenarii epice. Pentru romanticii germani, chipul ge-

minat și proiecția sa literară, portretul duplicat, era pretextul sub care introduceau în circulație vechi tradiții oculte, redescoperind credințele în existența unor ființe fabuloase : golemul, mandragorul, undina. În literatura de observație socială, începînd cu Mark Twain, motivul dublului face posibile „rocade" cu sens critic, și deplasări pe verticala unei societăți. „Realismul miraculos" latino-american leagă înfățișarea de autoritatea fatală a numelui. Forța magică a acestuia determină înscrierea într-un destin reiterativ, rupe coincidența formelor, remodelează chipul în trăsăturile căruia ascendența, evocată de nume, erupe în mod straniu. Toate aceste complicații ce pot surveni în destinul unui personaj sînt justificate de *înfățișarea* lui care, *într-un plan al aparențelor*, îi conferă o identitate. În măsura în care în structurarea situațiilor de acest fel se află implicat *portretul literar* devine utilă cercetarea lui sub aspectul *funcției* îndeplinite în construcția epică.

2. 12. Funcția portretului

În capitolul rezervat *eroului*, B. Tomașevski [24] atrăgea atenția asupra „procedeului *măștilor*", în care includea și formele de descriere cu valoare de portret, destinate să confere o identitate personajului. „Masca", în accepția lui B. Tomașevski, facilitează atenția cititorului, permite identificarea personajului, capătă funcția unui factor de ordine. Rezultă de aici o primă concluzie cu privire la funcția pe care o exercită portretul în opera literară : reduce gradul de nedeterminare prin faptul că *fixează imaginea unui personaj*.

Observația, așa cum este formulată de B. Tomașevski într-un pasaj destul de vag, rămîne, totuși, confuză și incompletă, limitele ei fiind consecința terminologiei folosite. Cercetătorul rus adoptă termenul „mască", traducînd, probabil, echivalentul grecesc, *prosopon*, de la care pornind vechile lucrări de retorică construiau noțiunea de „descriere ce are ca obiect figura, corpul, trăsăturile,

calitățile fizice, sau numai aspectul, ținuta, mișcarea unei ființe animate, reale sau fictive" [25], noțiune exprimată prin *prosopografie*. Termenul disocia deci descrierea *fizicului* de cea a *moralului*, teritoriu rezervat *etopeii* [26]. Termenul *mască*, folosit de B. Tomașevski, ar putea primi, pornind de aici, o justificare etimologică, fără ca prin aceasta să capete și *adevăr*. Obiecția noastră are în vedere faptul că *prosopon* ca și *persona* latină — cu semnificația de „mască, mască tragică, mască rituală și mască a strămoșilor" [27] — trimite la *aparențe înghețate*, la o configurație de forme *inflexibile*, cu o *unică și definitivă semnificație*. Reținem, pentru moment, faptul că prin „mască" nu putem numi mai mult decît *un aspect al identității* pe care-l propune o imagine. Care aspect însă ?

Dacă reluăm lectura portretului lui Grandet, constatăm intenția autorului de a disocia între o identitate *falsă*, pe care personajul o oferă celorlalți, și o identitate *reală*, pe care o ascunde :

> „...se bîlbîia într-un chip ostenitor de îndată ce trebuia să vorbească mai îndelung sau să țină piept la o discuție. Bîlbîiala, vorbele fără șir, potopul de cuvinte în care-și năclăia gîndirea, lipsa aparentă de logică, puse pe seama unei lipse de educație, erau numai o prefăcătorie..."

Identitatea *falsă* aparține unui plan al *aparențelor*, rezervat descrierilor de tipul *prosopografie*, cea *reală*, în schimb, alunecă într-un plan *ascuns*, al conformației morale, căutat de descrierile de tipul *etopee*. Dacă acceptăm termenul folosit de B. Tomașevski, trebuie să înțelegem prin „mască" *aparența*, imaginea personajului ca *suprafață*. În această accepție, sîntem obligați să recunoaștem identitatea termenului *chip* cu *mască*. Reamintind acum vechea distincție dintre *chip* și *tip*, marcată prin disocierea celor două forme de descriere — prosopografie și etopee — atragem atenția asupra faptului că identitatea aparentă a personajului, masca lui, nu este altceva decît o imagine în care se manifestă *tipul moral* ! În acest moment, *mască* devine sinonim cu *tip moral*, sens care deși nu pare că l-ar avea la B. Tomașevski, deși intră în con-

flict cu propria etimologie, este mai aproape de realitatea faptelor. Toată această confuzie poate fi evitată acceptînd, în locul termenului „mască", soluția oferită de termenul *portret*, numind o figură care conjugă prosopografia cu etopeea[28]. În exemplul de la care am plecat, descrierea lui Grandet pe care o asimilăm unui portret, incidența celor două planuri are drept efect o *tensiune*. Consecința acestei tensiuni este o *dublă semnificație a figurii* care decurge din conflictul între *natural* și *artificial*, dintre ascuns și manifest, transcris, în structura portretului, în termenii unei opoziții : adevărat : / : fals. Rezultă de aici, încă odată, neconvenabila semnificație a termenului folosit de B. Tomașevski care are nu numai cusurul că este confuz și sărăcește semnificațiile situației, prin aceasta restrîngîndu-i și funcția, ci și dezavantajul de a ne orienta într-o direcție greșită prin echivalarea portretului cu falsa identitate a măștii.

S-a înțeles că obiecția noastră nu are în vedere evitarea termenului „mască", ci evitarea folosirii lui într-un sens necorespunzător. Masca nu este un echivalent al portretului, ci *o componentă* a lui. Reintroducem astfel în discuție termenul cu sensul de *imagine destinată să disimuleze*. Într-o operă literară, adeseori, personajul este surprins mistificîndu-și chipul, fie spre a-și asigura securitatea propriului univers, fie spre a proteja liniștea altora. Chip artificial, orice mască este un simptom al ambivalenței, în sensul că în trăsăturile ei se află reunite simultan două cîmpuri opuse de valori : cele ascunse și cele afișate[29]. Pe de altă parte, trebuie să ne întrebăm dacă expresia împrumutată de un personaj într-o anumită împrejurare semnifică ceea ce *ar dori să fie*, sau ceea ce *ar dori ceilalți să fie* ? Răspunsul este important pentru că ne ajută să înțelegem echilibrul unui personaj în lumea pe care o surprinde universul epic. Accentul poate fi deplasat în direcția valorilor colective sau în cea a valorilor individuale, fiind sugerată astfel silueta morală a unui individ de felul lui Grandet, sau a unei civilizații, asemenea celei nipone. (cf. 4. 9.)

Masca nu se confundă cu *expresia*: în sensul în care am folosit cel de al doilea termen — „identitate a momentului" (cf. 2. 9 ; 2. 10.) — nu era implicată *recurența* pe care o presupun gesturile din care se naște masca. Vom folosi, deci, termenul *mască* în sensul de *fals aspect al identității unui personaj, susținut sistematic prin reluarea unei atitudini, a unui gest, cu un cuvînt, a unei caracteristici*. Pe de altă parte, din portretul lui Grandet, la care revenim pentru a nu multiplica inutil exemplele, rezultă că masca este inclusă în structura portretului, că are, astfel, statut de *unitate subordonată*.

Încheind aici acest excurs, puțin prea lung poate, vom relua discuția privind funcția portretului cu avantajul cîtorva detalii noi, referitoare la configurațiile imaginii. Dincolo de funcția de *individualizare* a personajului, la exercitarea căreia participă atît masca, cît și sistemul expresiilor, vom recunoaște portretului și aptitudinea de *a data* și de *a localiza* evenimentul epic. Asupra acestor funcții revenim însă, mai pe larg, în capitolele următoare pentru motivul că figura realizează mai mult decît un simplu *efect vizual* atunci cînd, în forme ample sau restrînse, descrie veșminte, tonsuri, trăsături, comportamente sau infirmități. Figură statică, cu rostul de proteză a personajului, portretul este, totuși, un *centru strategic* al construcției epice în universul căreia tinde să-și lanseze un adevărat sistem de sonde prin eliberarea unor unități proprii, cum ar fi expresiile sau masca.

Deplasați la mari distanțe față de „imaginea-bază", acești sateliți ai portretului dau naștere unor complicate rețele de relații care, prin efecte de retroconexiune, acționează asemenea unor factori ordonatori ai universului epic. Deoarece am recunoscut figurii și o *sarcină semantică*, trebuie să-i analizăm funcția și dintr-o altă perspectivă, avînd în vedere caracteristica ei de *sistem incitant*. Imaginea sub care personajul este introdus în acțiunea epică poate fi infirmată sau confirmată de evenimentele ulterioare. O umanitate hidoasă sau fascinantă, prin nebănuita ei frumusețe, se lasă descoperită cu dificultate,

prima întîlnire fiind, de cele mai multe ori, o pistă falsă, o simplă formă de contrast generatoare de tensiuni. Forța structurantă a figurii angajează, prin aceasta, planul semnificațiilor unde poate interveni prin valori conotative dintre cele mai surprinzătoare. Afirmațiile acestea cer însă verificări mai atente, motiv pentru care vom reveni asupra acestor probleme și în cursul capitolelor următoare unde vom încerca să le analizăm, pornind de la cîteva situații concrete.

Înainte de a trece mai departe ne vom opri, cu scopul de a evita o posibilă confuzie cu masca, asupra unei variante a figurii care, și ea, presupune o formă de repetiție : portretul recurent.

2. 13. Recurență și contragere

Fenomenul de contragere a portretului ce reintra în mișcarea epică, dar nu sub forma în care fusese introdus, ci prin reducția sa la un singur element, cu valoare aproape simbolică, era semnalat de V. Șklovski [30] în cazul particular al romanului lui Dostoievski. Procedeul reprezintă o soluție de identificare a personajului în absența numelui sau a altei modalități mai economice, sau posibile, de stabilire a unui reper.

Contragerea și recurența [31] figurii pot fi impuse de chiar natura construcției epice, cum se întîmplă în *Baltagul* lui Sadoveanu unde aflăm un portret de identificare solicitat de motivul *căutării în necunoscut*. Soțul eroinei, Nechifor Lipan :

> „Purta căciulă brumărie. Avea cojoc în clinuri, de miel negru, scurt pînă în genunchi, și era încălțat cu botfori". (M. Sadoveanu, *Baltagul*, București, Editura Minerva, 1971, p. 92).

Reluat într-o formă concentrată, redus, de fapt, la un singur element, portretul, acesta devine o formă obsedantă în întrebarea mereu repetată de munteancă :

> „— Cine-ați văzut pe un om de la noi călare pe un cal negru țintat în frunte și-n cap cu

căciulă brumărie ?“ (M. Sadoveanu, *op. cit.*, p. 106 ; 107 ; 108 ; 110 ; 111).

Acest tip de portret are o trăsătură comună cu masca : *recurența*. Dar, spre deosebire de mască, rostul acestei imagini nu este acela de a disimula, de a crea „un fals aspect al identității“. Ca și expresiile sau masca, imaginile recurente „se strîng“ în jurul portretului-pivot cu care întrețin nu numai similitudini formale, ci și relații de sens. Prin semnalarea acestui ultim tipar al portretului considerăm suficientă descrierea imaginii din perspectiva configurațiilor mai largi pe care le generează. Rămîne să cercetăm figura în limitele sale interne spre a urmări dacă, din punct de vedere stilistic, putem deduce existența unor tipare.

2. 14. Stilistica portretului

Într-un capitol precedent — (2. 7. Structura figurii) — semnalam, prin opoziția compact:/:difuz, existența unor forme distincte de ordonare a descrierilor de tipul *portret*. Exemplele analizate permiteau și o observație stilistică pe care, pentru a o scoate mai clar în evidență, o transcriam tot sub forma unei opoziții : obiectiv:/:subiectiv. Aspectul stilistic îl explicam ca *efect* al unor procedee de expresie, pe care le numeam „gesturi verbale“, diferite de la un autor la celălalt. Existența unor „gesturi verbale“ o identificam și prin analiza tehnicii eufemistice ale cărei efecte le recunoaștem în formula portretistică adoptată de Grigore Ureche. Înainte de a continua examinarea portretului literar din perspectivă stilistică, socotim că gruparea problemelor în jurul unor modele de o valoare mai largă ne poate fi de folos prin ordonarea aspectelor pe care le presupune subiectul.

Analizînd *funcția* portretului am convenit că principala sarcină care-i revine imaginii este aceea de a individualiza un personaj. Portretul, reiese din exemplele asupra cărora ne-am oprit deja, poate oferi identitate nu numai unui individ singularizat prin felul său de a fi, reținut de descriere, ci și unui *cuplu*. Acestor situații trebuie să le adă-

prima întîlnire fiind, de cele mai multe ori, o pistă falsă, o simplă formă de contrast generatoare de tensiuni. Forța structurantă a figurii angajează, prin aceasta, planul semnificațiilor unde poate interveni prin valori conotative dintre cele mai surprinzătoare. Afirmațiile acestea cer însă verificări mai atente, motiv pentru care vom reveni asupra acestor probleme și în cursul capitolelor următoare unde vom încerca să le analizăm, pornind de la cîteva situații concrete.

Înainte de a trece mai departe ne vom opri, cu scopul de a evita o posibilă confuzie cu masca, asupra unei variante a figurii care, și ea, presupune o formă de repetiție : portretul recurent.

2. 13. Recurență și contragere

Fenomenul de contragere a portretului ce reintra în mișcarea epică, dar nu sub forma în care fusese introdus, ci prin reducția sa la un singur element, cu valoare aproape simbolică, era semnalat de V. Șklovski [30] în cazul particular al romanului lui Dostoievski. Procedeul reprezintă o soluție de identificare a personajului în absența numelui sau a altei modalități mai economice, sau posibile, de stabilire a unui reper.

Contragerea și recurența [31] figurii pot fi impuse de chiar natura construcției epice, cum se întîmplă în *Baltagul* lui Sadoveanu unde aflăm un portret de identificare solicitat de motivul *căutării în necunoscut*. Soțul eroinei, Nechifor Lipan :

> „Purta căciulă brumărie. Avea cojoc în clinuri, de miel negru, scurt pînă în genunchi, și era încălțat cu botfori". (M. Sadoveanu, *Baltagul*, București, Editura Minerva, 1971, p. 92).

Reluat într-o formă concentrată, redus, de fapt, la un singur element, portretul, acesta devine o formă obsedantă în întrebarea mereu repetată de munteancă :

> „— Cine-ați văzut pe un om de la noi călare pe un cal negru țintat în frunte și-n cap cu

căciulă brumărie ?" (M. Sadoveanu, *op. cit.*, p. 106 ; 107 ; 108 ; 110 ; 111).

Acest tip de portret are o trăsătură comună cu masca : *recurența*. Dar, spre deosebire de mască, rostul acestei imagini nu este acela de a disimula, de a crea „un fals aspect al identității". Ca și expresiile sau masca, imaginile recurente „se strîng" în jurul portretului-pivot cu care întreținu numai similitudini formale, ci și relații de sens. Prin semnalarea acestui ultim tipar al portretului considerăm suficientă descrierea imaginii din perspectiva configurațiilor mai largi pe care le generează. Rămîne să cercetăm figura în limitele sale interne spre a urmări dacă, din punct de vedere stilistic, putem deduce existența unor tipare.

2. 14. Stilistica portretului

Într-un capitol precedent — (2. 7. Structura figurii) — semnalam, prin opoziția compact:/:difuz, existența unor forme distincte de ordonare a descrierilor de tipul *portret*. Exemplele analizate permiteau și o observație stilistică pe care, pentru a o scoate mai clar în evidență, o transcriam tot sub forma unei opoziții : obiectiv:/:subiectiv. Aspectul stilistic îl explicam ca *efect* al unor procedee de expresie, pe care le numeam „gesturi verbale", diferite de la un autor la celălalt. Existența unor „gesturi verbale" o identificam și prin analiza tehnicii eufemistice ale cărei efecte le recunoaștem în formula portretistică adoptată de Grigore Ureche. Înainte de a continua examinarea portretului literar din perspectivă stilistică, socotim că gruparea problemelor în jurul unor modele de o valoare mai largă ne poate fi de folos prin ordonarea aspectelor pe care le presupune subiectul.

Analizînd *funcția* portretului am convenit că principala sarcină care-i revine imaginii este aceea de a individualiza un personaj. Portretul, reiese din exemplele asupra cărora ne-am oprit deja, poate oferi identitate nu numai unui individ singularizat prin felul său de a fi, reținut de descriere, ci și unui *cuplu*. Acestor situații trebuie să le adă-

ugăm o a treia soluție : portretul ca imagine a unui *grup*. Cum adevărata vocație a portretului rămîne, totuși, individualizarea, motivată de o obsesie a identității, vom analiza din punct de vedere stilistic cele trei formule în ordinea inversă celei de mai sus. Explicația acestei răsturnări este legată de mai marea complexitate a imaginilor care singularizează, cerînd extensii disproporționate prin raport cu celelalte tipuri.

Portretul colectiv, imaginea unui grup, este un procedeu cu veche tradiție literară. De la Apuleius ne-a rămas un asemenea portret care fixează, pe fundalul de infern al morilor, o impresionantă imagine a sclavului :

> „Niște oameni piperniciți, a căror piele era în întregime împestrițată de vînătăile loviturilor de bice ; plini de răni, spinarea le era mai curînd umbrită decît acoperită cu o zdreanță petecită și sfîșiată ; unii n-aveau în față, pe ei, decît o flendură de șort, care să le ascundă sexul, într-un cuvînt, toți erau îmbrăcați în așa fel, încît prin aceste zdrențe li se vedea trupul. Erau însemnați cu litere în frunte, aveau părul pe jumătate ras și cătușe la picioare. Pe lîngă că erau desfigurați de o paloare cadaverică, fumul cuptoarelor și aburii fierbinți le roșeau pleoapele și aproape le luaseră vederea. Și, ca atleții care se acoperă cu praf foarte fin înainte de luptă, acești sclavi erau albi din cap pînă-n picioare de o făină închisă și murdară ca cenușa". (Apuleius, *Măgarul de aur*, București, EPL, 1968, 9, 12).

Intenția acestui portret nu este de a individualiza un personaj, ci de a da formă unei *mulțimi* prin transcrierea trăsăturilor concentrice. Chircit, lovit, rănit, acoperit cu zdrențe, stigmatizat, umilit, încătușat, desfigurat, bolnav, corpul omenesc multiplicat, nu mai este decît un suport al durerii, un simbol tragic al înjosirii. Identitatea persoanei se risipește, formele se îndepărtează de la rostul lor individualizator pentru că privirea nu caută detaliul care rupe seria, ci amănuntele care leagă și nivelează un grup.

Aceasta este, de altfel, caracteristica fundamentală a portretelor de grup în cazul cărora descrierea este subsumată intenției de a nivela suprafețele, de a reține liniile de convergență ce fac posibilă reducerea la unitate a unei mulțimi. Îndepărtarea de la această regulă a închiderii are drept consecință nu un portret colectiv, ci o sumă de imagini care adiționează identități distincte.

Portretul duplicat, a cărui schemă de ordonare internă am semnalat-o deja (2. 9. și 2. 11), complică formula portretistică prin dublarea soluției. Descrierea se poate lăsa antrenată fie în căutarea formelor coincidente, care dizolvă identitatea (2. 11), fie, prin deschidere binară, în căutarea formelor disjuncte, creatoare de contraste (2.9.). Cum, în paginile acordate problemelor referitoare la duplicarea imaginii, am urmărit și implicațiile stilistice ale procedeului ar însemna să insistăm inutil asupra acestui subiect.

Portretul individual, căutînd cele mai neașteptate aspecte ale identității, presupune soluții a căror simplă enumerare este dificilă. Fără a intenționa o epuizare a formulelor posibile, ne vom opri asupra cîtorva, mai mult cu intenția de a scoate în evidență complexitatea procedeelor. Amintim, pentru a nu mai relua lucrurile, cîteva dintre formulele stilistice cu care ne-am întîlnit : îndulcirea contururilor prin expresii cu valoare eufemistică (Ureche), tensionarea internă a figurii prin căutarea contrastelor (Neculce), dilatarea perfidă a detaliului în descrieri savant-ironice (Cantemir), semnalarea tipului moral prin interpretarea fiziognomică a înfățișării (Filimon), aglomerare de comparații (Eminescu).

Ultimul exemplu, peste care am trecut mai repede deoarece ilustra un alt aspect al problemelor, merită să fie reluat deoarece comparațiile care se succed („fața sa albă ca bruma, ochii săi mai negri decît mura...", „un braț de-o albeață vergină ca cea mai curată marmură") compun un sistem de „gesturi verbale" interesante. Dacă „fața albă ca bruma" este o formă mai rară, „ochii negri ca mura" și „brațele albe ca marmura" sînt comparații de o mare circulație, care aparțin unui *lexic poetic* consacrat. Com-

paraţiile acestui fond, aproape de valoarea unor „reflexe" verbale, pot fi distribuite în clase ; vegetale, minerale, animale. Alteori, însă, termenii comparaţiilor sînt căutaţi într-un univers livresc, în mitologie sau istorie. Această „omologare" a formei descrise prin includerea ei într-un tipar consacrat constituie un procedeu portretistic frecvent în literatura lui Calistrat Hogaş în cazul căruia comparaţia erudită rămîne un „gest verbal" ce intervine metodic în orice descriere. Iată un portret semnificativ pentru maniera stilistică în care Hogaş îşi transcrie impresiile :

> „Un român de o înfăţişare atletică, care, deşi în crîşmă, se părea, totuşi, acasă la dînsul, umpluse golul negru al uşii şi, cu picioarele desfăcute în compas pe pragul dedesupt, stătea şi se uita ţintă la noi ; cu o mînă la spate şi cu alta răsucindu-şi o musteaţă stufoasă şi galbănă, părea că plănuieşte ceva ; de sub cămaşa lui albă şi scurtă pînă deasupra genunchilor, de sub brîul verde şi lat ce-i încingea şălele, de sub iţarii lui creţi şi curaţi, răsărea o musculatură sculpturală, care ar fi făcut gloria unui statuar ; un cojocel scurt, fără mîneci, aruncat cu neîngrijire mai mult pe-un umăr, se silea să acopere nişte spate, pe care, ca şi pe umerii anticului Atlas, s-ar fi putut rezăma cerurile ; o frunte netedă şi largă se ivea în trei pătrimi de sub căciula lui mare şi neagră, care, cu greutate, se ţinea în cumpănă cam pe ceafă, cam pe-o ureche ; iar peptii albi ai cămeşii lui, întredeschise la gît şi dinainte, păreau prea strîmţi pentru sînurile lui puternice..." (C. Hogaş, *Pe drumuri de munte*, Bucureşti, EPL, 1967, I, p. 145-146).

Identificat „anticului Atlas", modelul este redimensionat prin comparaţia care, în mod obişnuit la Hogaş, împinge obiectul descrierii în enorm. Cele mai multe dintre portretele de la care pornind autorul îşi prezintă personajele păstrează un punct constant : comparaţia cu un erou mitic, cu un ciclop, cu un titan sau cu un uriaş.

Imaginea, pe de altă parte, este o transcriere *picturală* a obiectului ale cărui detalii, fixate prin *substantive*, capătă duble determinări, privind forma și culoarea, ca urmare a încadrării în perechi de adjective : eroul are o „frunte netedă și largă", „o musteață stufoasă și galbănă", este îmbrăcat cu „cămeșă albă și scurtă", peste care poartă un „brîu verde și lat", ițarii lui sînt „creți și curați" iar căciula „mare și neagră". Toate aceste determinări binare, adăugate conturului („un român de o înfățișare atletică", „cu picioarele desfăcute în compas", „cu o mînă la spate și cu alta răsucindu-și o musteață..."), dau plasticitate descrierii.

Alteori, portretul evită efectul coloristic al adjectivului și, realizat într-un *stil substantival*, prin enumerare de trăsături, căutînd *linia*, capătă caracteristicile unei imagini *caligrafice*. Un exemplu al genului este portretul Anei de Austria (cf. 3. 4). Literatura orală, în schimb, pare atrasă mai degrabă de imaginile realizate într-un *stil adjectival*, de felul cunoscutului portret al harapului (cf. 5. 2.).

De o mare răspîndire se bucură însă formula portretistică pe care o semnalam prin exemplul din Eminescu : imaginea realizată prin *aglomerare de comparații*. Exemplele sînt numeroase și surprinzătoare prin mecanismele comparațiilor care asociază obiectul unor forme dintre cele mai neașteptate. Logica acestor „gesturi verbale" o urmărim, de altfel, analizînd cîteva modele (3.3. ; 4.2. ; 5. 2) semnificative atît pentru programul estetic al unor autori, cît și pentru modul cum funcționează imaginația colectivă. Rostul acestor suite de comparații poate fi urmărit și în cazul particular al portretelor care pătrund în universul liric. Iată, cu titlu de exemplu, un pasaj din *Fătălăul* arghezian :

> „Cu vreo cîteva tuleie/ Mă, tu semeni a femeie./ La sprînceană/ Fetișcană,/ Subsuoară/ De fecioară./ Ai picioare/ Domnișoare,/ Coapsa lată/ Adîncată,/ Ca-n zuvelci ;/ Urechile, ca doi melci ;/ Doi zulufi ca doi cîrcei ;/ Două boabe de cercei/ Deslipite, de muiere/ Și-al dracu-

lui ! — a miere/ Și a tiparoase/ Hoitul tău miroase./ Ți-este mîna/ Ca zmîntîna,/ Degetele ți-s/ — Parcă ți le-a scris — Gemene/ Să semene ;/ Degetele : ca viermușii, Pielea : pielea corcodușii./ Solz de sticlă-n unghie./ Ochiul tău înjunghie,/ Gura ta sub firișoare-i/ Pafta cu mărgăritare./ (Tudor Arghezi, *Versuri*, I, București, Editura Cartea Românească, 1980, p. 133).

Sugestia unui erotism echivoc, amplificat prin ascendențele stranii ce i se recunosc „fătălăului", minuțios, și pervers, examinat de un alt „claustrat", este infuzată în toată această imagine a unui model cu sex incert. Masculinul nu lipsește („al dracului"), dar este „acoperit", prin femininul care erupe în forme, atît în seria „femeie", „fetișcană, „fecioară", „domnișoară", „muiere", cît și prin obiectele de podoabă invocate („cercei"). Toate comparațiile care compun imaginea se deschid către feminin, sugerînd o imaginație atîțată de abstinență, de natură să explice această percepție confuză a formelor umane. Conectarea imaginii, în final, la un fond tulbure, de credințe stranii și reprezentări malefice, deplasează în fabulos acest erotism echivoc. Nu numai formele, ci și configurația morală a modelului capătă, prin apropiere de elementele unei antropologii criminale tradiționale, explicații, ipotetice, care încearcă absolvirea destinului aberant printr-o ascendență imperfectă : „O fi fost mă-ta vioară...

Imperfecțiunea nașterii, sugerată prin deschiderea către mitul erotic al zburătorului, se traduce într-o imperfecțiune a destinului anunțată printr-o înfățișare stranie. Regăsim, pulsînd în trăsăturile care compun imaginea, ca și la Creangă, Eminescu sau Sadoveanu, un fond mitic de unde nu lipsește și conturul unui model uman.

Oprirea mai insistentă asupra acestor probleme care decurg din examinarea stilistică a portretului nu este nici întîmplătoare, nici consecința unui capriciu. Dincolo de intenția de a semnala relațiile portretului, prin elementele sale, cu un fond mai larg de credințe, din care-și absoarbe semnificațiile, problemă asupra căreia vom reveni pentru a discuta sarcina semantică a imaginii, am avut

în vedere și faptul că figura, în sistemul operei, este destinată să realizeze un *efect*. Cum a reieșit, cred, din exemplele analizate, efectul este pregătit, controlat, prin întregul sistem de selectare și ordonare a detaliilor, chiar a celor mai neînsemnate, care compun figura.

2. 15. Sarcina semantică

Elementele prin corelarea cărora este structurat portretul îi trasează o complicată rețea de relații cu lumea. Prin epitete, prin comparații, diferitele forme ale realului devin reperele unor analogii semnificative : minerale, vegetale, animale, cu întreaga lor încărcătură simbolică fixată de o veche tradiție, pot fi regăsite în țesăturile figurii. Dintre minerale sînt preferate pietrele prețioase, nu fără a fi susținute de prestigiul *Lapidariilor* antice, redescoperite de Evul Mediu. Seria vegetală este mai largă și relativ diferită de la o civilizație la alta, nici ea, probabil, fără legătură cu *Viridariile* anticilor, prin care, în structura figurii, ajunge să fie filtrat simbolismul hermetic al științelor ezoterice. Dintre animale, făpturile exotice, monstruoase, cu ascendențe în cețoase mitologii precreștine, conotează portretul cu simbolismul lor fantast, pus în circulație de *Bestiarii*.

Pietrelor prețioase, metalelor le sînt recunoscute puteri magice, fiind socotite apte să stimuleze virtuțile sau viciile. Din aceste motive sînt căutate, pentru calitățile lor, atunci cînd un chip este cercetat. Prezența lor este sinonimă cu o atestare a calităților care le corespund. „Părul de aur", „ochii de peruzea", „părul argintiu" etc. sînt sintagme care răscolesc un fond obscur, încărcat de sugestii ; aurul, simbol solar, este un semn al protecției cosmice, marca unui destin „ales" ; peruzeaua, și ea, operează grefe semnificative ; petecele de cer împrumutate ființei sînt o garanție a liniștii, a seninătății, pecetluind legătura cu un „dincolo", resimțit ca o promisiune de participare la această valoare și de salvare prin ea. Argintul, culoare selenară, este un sigiliu al morții, un semn

de proprietate și un avertisment. Florile, închizînd în ele forțe magice, pot lecui sau otrăvi, pot stinge sau stimula pasiuni ; numele fiecăreia este asociat *puterii* pe care o ascunde în sine ; actul simplei lor numiri stîrnește asociații prin activarea fondului simbolic consolidat de vechi tradiții magice. Este îndoielnic faptul că prezența lor în structura unei figuri asemenea portretului s-ar datora, întotdeauna, numai calităților plastice pe care le prezintă. Dincolo de efectul plastic, ele realizează, în primul rînd, un efect simbolic, *revelator ;* pe de altă parte, recunoașterea în diferitele trăsături ale chipului a unor elemente aparținînd cosmosului are drept consecință o topire a contururilor umane, ființa fiind infuzată în marea monadă căreia îi aparține.

Cunoscutul portret mioritic, realizat prin cumul de comparații, pare să nu aibă atît rolul de a fixa o identitate, cît de a amplifica sentimentul morții prin disoluția formelor pe care o sugerează. Ambiguitatea imaginii este sporită și prin faptul că, în întregul portret, *relația de comparație este absentă* și, prin aceasta, sugestia unui trup cosmic vine să amplifice și, totodată, să nege ideea de moarte.

În cheie vegetală, portretul este legat atît de tradiția creștină, cît și de cea precreștină. Astfel, prin tradiție creștină, mărul, fruct oprit, a devenit un simbol al tentației erotice ; în simbolismul său arhaic trebuie să căutăm, poate, explicația faptului că este cel mai frecvent element al comparațiilor de coloratură erotică : obraji rumeni ca merele, sîni ca merele. Din fondul păgîn avem, încă activă, mătrăguna, plantă malefică, de o faimă dubioasă, în jurul căreia s-au țesut numeroase legende și rituri. Începînd cu romanticii, mătrăguna se bucură de un prestigiu greu de egalat. Motivul era pus în circulație, pe cît se pare, de Achim von Arnim, de la care ne-a rămas și un portret al mandragorului :

> „...se uită la ea cu ochișorii lui negri și rotunzi, de parcă erau gata să-i sară din cap ; obrazul lui botit și galben părea fără vîrstă, iar meiul din cap se prefăcuse într-o chică zbîrlită și te-

poasă ; grăunțele ce căzuseră pe trupul lui de asemenea..." (Achim von Arnim, *Isabella din Eghipet*, în vol. *Undine. Nuvela romantică germană*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 176).

Magia și riturile de inițiere, teratologia și legendele totemice, doctrinele fiziognomonice și frenologice, atitudini estetice și sociologice sînt implicate în istoria portretului. Explicația ține de faptul că, toate acestea, în moduri diferite, sînt preocupate de aceeași relație dintre forme și fire, dintre ascuns și manifest, dintre cunoscut și necunoscut. Între a crede că formele chipului reflectă sufletul sau că sufletul capătă formele chipului deosebirea nu este decît de substituire a cauzei prin efect. Oricum am privi lucrurile, credința că trăsăturile chipului modelează sufletul, deci valorile se nasc prin interiorizarea formelor, sau că sufletul modelează trupul, deci valorile se manifestă zămislind forme, implică un proces de conversiune a valorilor care, la rîndul lui, a devenit temeiul unei adevărate estetici. Nu adevărul acestor credințe ne interesează însă, ci faptul că, indiferent de falsul sau adevărul lor, au existat și și-au exercitat influența asupra literaturii. Sub acest avertisment, intenționăm trei scurte incursiuni în sistemele care și-au exercitat presiunea asupra portretului.

2. 15. 1. Tradiții fiziognomonice

Convingerea că pasiunile dezlănțuite modifică trăsăturile chipului și corup sufletul pare să-și aibă rădăcinile mai îndepărtate în gîndirea grecească, în credințele referitoare la „secțiunea de aur". Pentru fiziognomoniștii antichității grecești îndepărtarea formelor umane de proporțiile armonioase, exprimate prin raporturi canonice, era sinonimă cu o îndepărtare de perfecțiune, de echilibru. Orice îndepărtare devenea punctul de plecare al unor analogii semnificative între formele umane și cele animale[32]. Pornind, deci, de la formele chipului, devenea posibilă o identificare a tipului moral pentru că, în func-

ție de intensitatea și natura pasiunilor, se făcea distincția între :

— pasiuni moderate, care nu alterează trăsăturile,
— pasiuni generoase, care le imprimă o distincție,
— pasiuni condamnabile și cumplite, care schimonosesc chipul.

Bucurîndu-se de un prestigiu deosebit, cu timpul ajungînd să fie studiată chiar în medii academice [33], anatomia pasiunilor a imaginat o umanitate echivocă, cu efecte dintre cele mai puternice asupra literaturii. Evul Mediu și Renașterea au redescoperit fiziognomonia și au perfecționat-o. Lucrarea lui Giambattista della Porta, *Fiziognomonia umană*, publicată la Neapole în 1586, repune în circulație vechea obsesie a animalității plecînd de la următorul silogism : fiecare specie de animale are chipul corespunzător caracteristicilor și pornirilor sale ; elementele acestor chipuri se regăsesc la om ; omul care posedă aceleași trăsături are, în consecință, un caracter analog.

Numeroasele ediții ale lucrării care se succed cu repeziciune nu numai în Italia, ci și în Franța, Belgia, Olanda, confirmă succesul lucrării. Consecințele asupra imaginației, de lungă durată, pot fi urmărite prin apariția unor repertorii în care obsesia animalității se manifestă în modurile cele mai fanteziste.

Dar tradițiile fiziognomonice ating momentul de apogeu abia la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, odată cu publicarea lucrării lui Lavater *Fragmente fiziognomonice*. Apărută mai întîi în germană, între 1775—1778, apoi în versiune franceză, lucrarea strînge, enciclopedic, teoriile asupra posibilităților de descifrare a caracterului pornind de la aparențele umane, constituindu-se, totodată, ca un album tematic al portretului în artă. Materialul adunat de Lavater era imens și, din cauza aceasta, greu de dominat ; construcția se sprijinea, totuși, pe cîteva coloane de susținere, formulate pozitiv : caracterul pasiunilor, expresia diferitelor vîrste, fizionomia ideală, fizionomia frumuseții, a bolii etc. Popularitatea de care lucrarea s-a bucurat este puțin obișnuită, iar efectul exercitat asupra

literaturii a fost de lungă durată. Comentatorii operei balzaciene[34], ca să ne oprim numai la un exemplu, atrag atenția asupra influenței exercitate de lucrare asupra portretelor din *Comedia umană*. Vraciul misterios din *Ursule Mirouet* (1841) este asimilat fizionomic unui leu, contele Adam din *Falsa metresă* (1842) prezintă trăsături de capră, Père Séchard din *Iluziile pierdute* (1837) se aseamănă unui urs etc. Analiza fiziognomonică, căreia îi sînt consacrate pagini întregi, constă la Balzac într-o înregistrare a semnelor exterioare ce divulgă caracterul, natura pasiunilor, denunțate prin căutarea și numirea ascendentului animalic. Marcat de animalitate, omul pare victima unei regresiuni sau a unui atavism straniu. Perspectiva rămîne ocultă în motivațiile ei, restrînse la sugestia că animalul din om corupe condiția umană, o înjosește și, în acest fel, îi explică abjecția.

În literatura română, influențele fiziognomoniei asupra portretului pot fi remarcate începînd cu Dimitrie Cantemir care ascunde personajul în spatele echivalentului său moral din ordinea animală. Tentația citirii fiziognomonice a înfățișării o înregistrăm mai tîrziu, la Nicolae Filimon. În forme mai insistente, tradițiile fiziognomonice intervin însă în portretistica sadoveniană. Kesarion Breb este surprins căutînd, în liniile obrazului, o realitate ascunsă a firii pe care o rezumă, convertind-o totodată, în „semnul" unui animal :

> „în preajma ei era Stavrikie hadîmbul, sfetnicul ei cel dintîi, și în înfățișarea-i uscată și spînă Kesarion Breb cunoscu numaidecît semnul vulpei..." *(Creanga de aur*, în vol. Opere, 12, București, ESPLA, 1958, p. 33).

Și, în aceeași pagină :

> „După obiceiul său, Breb căuta să cetească în înfățișarea femeii ceea ce nimene nu poate ascunde unui om care știe să străpungă învelișul lucrurilor. După același obicei, pe care el însuși nu-l socotea bun, căci era un fel de rîs tăcut și lăuntric al său, călătorul văzu în împărăteasă o putere aspră și flămîndă. Părea

> întinsă cu toate unghiurile înainte, ca o lupoaică și ca o patimă vie a măririi. O lupoaică îngrășată și bine ținută, adaose el în sine".

Cu cîteva pagini mai departe, aceeași reacție :

> „Breb îl privea țintă cetind patima neistovită în ochii lui sub fruntea îngustă, în gura întredeschisă, în care sticleau dinții prin pufúl negru și tînăr al bărbii. Era fiul lupoaicei. Era aprig ca și Vasilisa, mama lui, însă numai pentru desfătarea cărnii". (*op. cit.*, p. 41).

Dar procedeul acesta nu este *al personajului*, ci *al autorului* pentru că îl regăsim pretutindeni în operă. Moș Leonte zodierul își uimește auditoriul de la hanul Ancuței printr-o descriere a negustorului lipcan făcută *înainte de a-l vedea*, numai prin puterea științei tainice pe care o stăpînește. Vitoria Lipan, și ea, „cetește" chipurile pentru că împărtășește o credință, ce nu este numai a ei, în conformitate cu care „ce i-i scris, i-i pus în frunte" omului. Aceeași credință, o are și postelnicul Ștefan Meșter :

> „Cum se află în sămînța grîului toate puterile de a răsări, a înflori și a rodi, așa în sămînța omenească se află puteri ori scăderi ; cum zice învățătura din veac : «ce mi-i scris în frunte mi-i pus». Asta e o taină pe care Dumnezeu n-a dezvăluit-o încă oamenilor și nu putem ști de ce i-i dat lui Ștefan Vodă să n-aibă noroc la pruncii săi, pe cînd măria-sa se bucură de toate harurile împărătești. Are pe obrazul său măria sa Alexandru Vodă semne : mai întîi i-s dinții rari, mărunți și galbeni ; al doilea i se vede în marginea ochiului drept, sub frunte unde începe nasul, o pată albăstrie căreia moașele îi zic «muscă». Aceste amîndouă semne înseamnă slăbiciune a trupului. Din obrazul măriei-sale se vede că din orice își «face sînge rău», cum zice prostimea. Fața obrazului său e veștezită de fiere. Așa că tot lăuntrul i se hrănește din amărăciunea asta.

N-are liniște a sufletului său cum n-are liniște apa". (M. Sadoveanu, *Frații Jderi*, III, București, Cartea Românească, 1942, pp. 127-128).

Am intrat, prin acest exemplu, în teritoriul unei antropologii tradiționale, frecvent invocate de personajele sadoveniene. Elementele acestor credințe populare, semnalînd relații de solidaritate între chip și fire, își făceau loc și în opera lui Ion Creangă unde „spînul" sau „omul roșu" aveau statutul de ființe stigmatizate, prevenind, prin înfățișare, asupra substanței lor malefice. „Învățătura din veac", atît de insistent evocată de personajele sadoveniene, include și elementele acestei antropologii care, în fiecare trăsătură a chipului, caută un semn mai profund, vorbind despre alcătuirea interioară a individului, despre felul cum îi este sufletul sau mișcarea gîndului. În interiorul mentalității care a conceput un asemenea echilibru între forme și fibra morală a ființei [35] trebuie să căutăm și principiul structurant, legat de valorile echilibrului și ale armoniei. Modelele antropologice, spre care se produc deschideri prin portret, atrag atenția că într-un trup strîmb, chircit sau însemnat se ascunde un suflet bolnav, crispat, corupt. Criminalul, în felul lui Calistrat Bogza, își are, în manieră lombrosiană, înscris pe chip stigmatul.

Revenind însă la formele animale căutate de fiziognomonie în înfățișarea cuiva, ca semne ale identității sale profunde, va trebui să disociem între explicația *fiziognomonică* și cea *totemică* în funcție de care, într-o formulă portretistică asemănătoare, dar cu semnificații diferite, pot fi concepute imaginile. Pentru fiziognomonie, animalul, prin însușirile sale, devine un *echivalent simbolic* al celui care i se aseamnă. Aceleași asemănări, într-o mentalitate care recunoaște autoritatea mitului, capătă forța unui argument ce va susține *descendența*, în ordine mitică, *dintr-un strămoș animal*. Asemănarea devine, în felul acesta, participație mistică [36].

2. 15. 2. Mituri de origine

Publicate postum, povestirile lui Vasile Voiculescu au surprins la apariție printr-o manieră originală de utilizare a tehnicilor fantasticului. Aceste tehnici angajau și portretul ale cărui scheme, subordonate efectelor urmărite de autor, erau rectificate, într-un plan al semnificațiilor, prin conectare la o mentalitate mitică. Formele umane sînt transcrise de portret, dar numai spre a fi scurtcircuitate prin alte forme, ale identității reale, originare, adesea atrofiate, ale *totemului*. Astfel conceput, portretul este echilibrat cu acțiunea epică urmărind, adesea, modul cum un personaj își regăsește identitatea reală, sau ceea ce crede el c-ar fi aceasta. Un pescar, Amin, se retrage în orizontul halucinant al apelor, unde, înconjurat de „alaiul fabulos" al peștilor, se va alătura strămoșului său sturion, morunul uriaș. Gestul personajului este pregătit de autor prin portret :

> „Amin are în făptura lui ceva de mare amfibie. Înalt, șui, cu pieptul mare, ieșit înainte și umflat pe lături, un piept cuprinzător, cu albia pîntecului cînd suptă, cînd îmborțoșată cu aer, cu brațe lungi și palme late ca niște lopecioare, cu coapse și picioare așijderi deșirate, el se scurtează și se lungește în apă, zvîcnind ca broasca din arcurile încheieturilor de la toate mădularele. Pielea pe el, lunecoasă, nu are fir de păr, moștenire din moși-strămoși a neamului Aminilor, care se zice că s-ar fi trăgînd din pești. Cînd iese din gîrlă el nu rămîne leoarcă : se zvîntă într-o clipă. Tăbăcit de vînt și soare, e încrustat ca de niște solzișori : locurile porilor astupați de mîl și de mîzga peștilor, cu care necontenit se freacă în bulboană. Se poartă tuns mărunt și-și rade barba, ca atunci cînd se ridică din străfunduri să poată căsca ochii mari, să nu-l orbească șiroaiele din părul căzut pe față". (Vasile Voi-

culescu, „Pescarul Amin", în vol. *Capul de zimbru*, București, Minerva, 1972, p. 301-312).

Sugestia celeilalte identități a personajului descris nu este greu de urmărit. Manifestarea totemului [37], în acest punct al povestirii, rămîne însă mai mult o incertitudine, o vagă asemănare, pe care, totuși, autorul o reține cu insistență. Trăsăturile personajului, prin comparațiile în care sînt situate sau prin interpretare, sînt consemnate cu obstinația de a recunoaște în fiecare, dacă nu forme atavice, o stranie adaptare la lumea tulburătoare a apelor. O aparent nevinovată aluzie la legenda familiei — neamul „Aminilor, care se zice că s-ar fi trăgînd din pești" — poate trece nebăgată în seamă în acest stadiu al povestirii. Evenimentele care urmează, prin retroacțiune, vor modifica însă, tot mai puternic, imaginea umană, infiltrîndu-i cealaltă substanță, a totemului, acreditat de participația mistică, mereu mai intensă, ce-l solicită spre universul fascinant al apei.

La procedee asemănătoare face apel Voiculescu și în alte povestiri : *Lostrița*, *În mijlocul lupilor*. Personajul acestei ultime povestiri își capătă determinările stranii nu numai prin actele săvîrșite, oricum, neobișnuite, ci și prin înfățișarea sa, înregistrată într-un portret, care străcoară, ca și în cazul pescarului Amin, bănuiala unei obîrșii animale. Fondul obscur, al unor vechi mituri de origine, cercetate de Mircea Eliade [38], fisurează logica obișnuitului, declanșează resorturile ocultului, impresionează imaginația și-i pregătește capcane abile. Sub aspectul intenției epice, aceste imagini au alt rost decît acela, pe care-l înregistrăm la Sadoveanu, de a sugera o similitudine morală cu un animal. Personajele, asupra portretelor cărora ne-am oprit, nu se mulțumesc *să semene*, ci chiar *sînt* pești sau lupi, prin aceasta peștele sau lupul devenind, în sistemul lor de gîndire, mai mult decît niște simple modele morale. Ca și în cazul portretului compus în cheie fiziognomonică, constatăm și aici existența unor elemente, incluse în structura figurii, prin care imaginea se pune în relație cu un cod, din afara

literaturii, de unde-și primește semnificațiile. Într-o relație asemănătoare putem urmări portretul și cu universul magic.

2. 15. 3. Masca magică

Credințele folclorice în puterea magiei de a preface chipul cuiva — despre care ne ocupăm și în cazul descîntecelor — nu au rămas fără ecou asupra literaturii, ci le regăsim concentrate în jurul unui motiv ce presupune suportul portretului : *înfățișarea amăgitoare*. În *Povestea babei cîrne*, din ciclul de povestiri *Crîșma lui moș-Precu*, Sadoveanu aducea explicația ciudățeniilor de comportament ale unui personaj — Zaharia lui Zadoina. Semnificațiile întîmplărilor, urmărite în partidă dublă și, din cauza aceasta, păstrînd mereu echivocul, erau proiectate pe fundalul mai larg al unei lumi pitorești, cu vocația înțelegerilor arhaice, închisă într-o anumită mentalitate magică. Investit cu o autoritate stranie, gestul magic putea explica orice eveniment al acestei lumi, de la aventura erotică, incertă în datele ei reale, pînă la misterioasele dezlănțuiri ale stihiilor provocate de solomonari zdrențăroși, de o limbuție excesivă și, din cauza aceasta, dubioși.

Încercarea de a alege adevărul asupra împrejurărilor unei întîmplări rămîne, la nivelul acestei lumi, o întreprindere dificilă din cauza pluralității perspectivelor în care este situat orice eveniment. Sadoveanu surprinde acest mecanism, scoțîndu-l în evidență, prin consemnarea dublei explicații oferite în povestea de dragoste a cărei victimă este Zaharia. Ceea ce ne interesează însă, în legătură cu această povestire, este apariția portretului dublu al celui ce-și mistifică înfățișarea prin acțiune magică. Cu o trenă mai pronunțat fantastică, motivul este reluat de Vasile Voiculescu în povestirea *Iubire magică*. Două portrete reprezentînd chipul aceluiași personaj, dar în proiecții magice de semn opus, devin la Voiculescu centrii ordonatori ai construcției epice. Ace-

eași privire percepe diferit formele ca urmare a modului cum este „programată" prin actul magic. În filtru provocator, trăsăturile chipului ating perfecțiuni divine :

„Cînd mi-am venit în fire, o zeiță — nici acum nu-i pot spune altfel — sta și mă privea cu un zîmbet șăgalnic. Era înaltă, zveltă, cu părul castaniu și unduios, ochii mari de un verde ca fundul de talaz, obrazul alb-trandafiriu împuns de două gropițe, nasul subțire, drept, cu nări pîlpîitoare. Bărbia puternică pornea semeață în jos, ca să se rotunjească seducătoare, și gura fermecător arcuită își ascundea colțurile ușor sumese în două gingașe bride. Coloana splendidă a gîtului se îmbina fără greș în linia umerilor de o proporție și o grație nemaiînchipuită. Sînii, zglobii, drepți, umpleau de o viață misterioasă iia în care pîlpiiau fără încetare. Brațele admirabile, lungi și netede se terminau cu mîini suave și mici cît un cuib de pitulice, încărcate cu dezmierdări. Sub mijlocul strîns, șoldurile glorioase, pline de voluptăți erau modelate de fota neagră, care-i descoperea picioarele goale, desăvîrșite, cu glezna delicată, sugrumată jos, cum numai o rasă cu har poate zămisli. Purta sandale, care scoteau la iveală ușoara boltire a tălpii și călcîiul mic și roz, ca la nimfele zugrăvite de maeștri". (V. Voiculescu, *Iubire magică*, București, Minerva, 1972, p. 27-28).

Descrierea caută, cu rosturi superlative, confundarea cu divinul a modelului, atît prin trimiterile directe de la inițială și finală — „zeiță", „nimfă" —, cît și prin aglomerarea unor calificative care conjugă imaginea prin impresii : „fermecător", „gingașe", „splendidă", „nemaiînchipuită", „admirabile", „desăvîrșite" etc. Fiecare amănunt fascinează, atîță, justifică violența sentimentului pe care-l incită. Dar, înțelegem mai tîrziu, aparențele sînt falsificate, totul nu este decît o iluzie, o mască magică care ascunde un alt chip, rămas necunoscut pentru că

și cel de al doilea portret al personajului este o imagine contrafăcută, o proiecție magică în cheie inversată :

> „În fața mea sta o strigoaică, cu ochii de albuș de ou răscopt, plesnit de dogoare ; nasul mîncat de ulcer ; obrajii scofîlciți se sugeau adînc între gingiile știrbe și puruiate. Sînii tescuiți îi atîrnau ca două pungi goale, uscate și încrețite. Coastele îi jucau ca cercurile pe un butoi dogit. Și în bazinul șoldiu, pe crăcanele oaselor picioarelor, măruntaiele spurcate clocoteau ca niște șerpi veninoși. Și duhoarea morții umplu deodată lumea." (V. Voiculescu, *op. cit.*, p. 36—37).

Noua măsluire instituie o opoziție brutală cu prima imagine, căci farmecul făcut acum este „de urît" ; impresiile sînt „întoarse" către fața lor întunecată, totul stîrnește oroare, repulsie, într-un mod la fel de violent ca și în cazul primei întîlniri. Întregul portret este conceput ca o negație simetrică a primului. Construcția se deschide și se închide prin situații care, pentru imaginație, au statutul unor embleme prin excelență ale infernalului, deci ale hidosului — „strigoaică", cadavru. Formele — de astă dată „ulcerate", „scofîlcite", „puruiate", „tescuite", „uscate", „încrețite", „spurcate" — infectează atmosfera cu duhorile morții, răstoarnă mecanica senzațiilor, fără ca prin aceasta să aducă o apropiere de chipul real. Trăsăturile compun o nouă mască magică, explicată prin aplicarea altui filtru care corectează percepția.

Și în acest caz se păstrează relațiile portretului cu un cod, din afara literarului, care-l conotează și-l explică, îi împrumută o semnificație, dincolo de semnificația pe care o are în sine, ca imagine.

2.16. Tipologia portretului

La capătul acestor considerații în legătură cu problemele teoretice ale portretului devine posibilă transcrierea observațiilor formulate în diverse locuri sub for-

ma sintetică a unei tipologii care să reţină un prim sistem al *tiparelor* recunoscute în modul de structurare a figurii sub presiunea unui complex de factori modelatori.

1. Examinat în funcţie de natura relaţiilor cu realul, portretul impune o primă disociere între :

a) imaginile realizate prin asemănare şi
b) imaginile realizate prin analogie

2. Considerat din perspectiva unităţii formale, portretul face necesară o nouă distincţie între :

c) imaginile compacte şi
d) imaginile difuze

3. Dacă luăm în discuţie raportul dintre autor şi model, trebuie să facem diferenţa între :

e) portret, imagine în cazul căreia autorul este diferit de model şi
f) autoportret, imagine care implică identitatea autorului cu modelul.

4. După atitudinea adoptată de autor faţă de model, în funcţie de natura sentimentelor care modelează imaginea, vom distinge forma obiectivă de cele subiective :

g) portretul neutru,
h) portretul caricatură,
i) portretul-encomion.

5. Aducînd în discuţie relaţia dintre imagine şi model, constatăm că portretul poate fi :

j) o imagine directă a modelului sau
k) o imagine indirectă, reproducînd adică o altă imagine.

6. După modul de concentrare a imaginii asupra unuia sau mai multor modele, am reţinut diferenţa între :

l) portretul individual,
m) portretul simultan, în cazul căruia, prin dublarea modelului, are loc o geminare a imaginii,
n) portretul colectiv, presupunînd o multiplicitate a modelelor.

7. Locul pe care-l ocupă în construcţia epică un portret poate constitui criteriul disocierii între :

o) portretul situat în poziție inițială,
p) în poziție mediană sau
r) finală.

Această tipologie a portretului poate fi complicată prin adăugarea procedeelor stilistice, deduse în urma analizei, care, și ele, tind să capete valoarea unor tipare. Aminteam astfel:

s) portretul realizat în stil substantival
ș) spre deosebire de cel în stil adjectival,
t) la rîndul lui diferit de cel realizat prin cumul de comparații.
ț) portretul realizat în manieră eufemistică,
u) portretul compus prin căutarea unor tensiuni interne,
v) portretul echivoc.

Enumerarea la care am recurs, departe de a epuiza formulele portretistice create de literatură, ilustrează în mod suficient posibilitățile figurii. Schițînd această tipologie, nu am căutat în ea atît gestul ordonator, cît efectul revelator. Mai exact spus, am recurs la această soluție pentru a scoate în evidență o complexitate a portretului literar decurgînd din modul, extrem de diferit, cum se angajează în structura epică. Totuși, aceste „flexiuni" nu sînt ale portretului, ci își află doar un spațiu de manifestare, alături de altele, în imaginea permanent supusă unei cenzuri severe, exercitate de *intenția epică*. Structură complexă, de relații și corelații între elementele pe care le grupează, opera literară nu este un mecanism autonom, ci, prin creatorul ei, se înscrie într-o atitudine mai largă, a unui moment istoric sau a unei culturi. Din acest motiv, nu putem reduce factorii de modelare ai portretului numai la forțele ce acționează în interiorul operei. Ar însemna, dacă am proceda astfel, să simplificăm, nejustificat, o perspectivă de înțelegere care, dintotdeauna, a refuzat suficiența plată a contactelor prea grăbite și prea puțin convingătoare cu universul operei literare. Degajarea acestor tipare ale portretului este consecința examinării literaturii ca *sistem* și, nu întîm-

plător, exemplele prin care ilustram diferitele formule portretistice erau extrase din opere provenind din zone și epoci diverse, indiferente față de un principiu ordonator, spațial sau temporal. Procedeul ar lăsa să se înțeleagă că sîntem în fața unor *forme constante,* de valoarea unor *universale,* sustrase oricăror determinări spațio-temporale[39]. Tipologia portretului, așa cum a fost dedusă, reproduce posibilitățile operei literare de *oriunde* și de *oricînd.* Literatura, însă, nu este numai un sistem, ci și un *proces,* un fenomen care presupune *devenirea* prin articulare în timp, deci în *istorie.* Portretul este, și el, angajat în această devenire ?

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

3. PORTRET ŞI ISTORIE

3. 1. Mobilitatea modelelor

Imaginea unui umanism în continuă mobilitate, care-şi rectifică permanent modelele, sincronizîndu-se astfel cu lumea, era sugestia mai profundă a perspectivei adoptate de Tudor Vianu în cercetarea portretului [1] prin situarea figurii în relaţie cu marile momente ale literaturii. *Devenirea* modelelor, pusă în evidenţă prin cercetarea *devenitului,* forma creată care absoarbe un tip de sensibilitate şi un mod de înţelegere a umanului, acredita, în fond, o devenire a ideologicului. Modul cum, în timp, şi-a răsfrînt chipul în portret dezvăluia o umanitate preocupată de propria-i imagine, văzută mereu în alte dimensiuni şi cu alte semnificaţii [2]. Marcate prin deplasarea sub accent a tiparelor portretistice, mutaţiile umanismului deveneau obiectul unui excurs rapid în istoria atitudinilor care, începînd cu antichitatea clasică, au structurat tipuri de figuri :

> „Eroul antic este modelul unei virtuţi, depozitarul unei idei eterne şi, ca atare, figurarea lui într-un portret echivalează cu o lecţie pe care biograful o serveşte contemporanilor..." /.../ „Modelul eroic este absolut. Lecţia lui poate servi oricui şi oricînd. El este sustras devenirii şi se leagă, prin tot felul lui de a fi, mai degrabă cu supranaturalul decît cu împrejurările mobile şi pieritoare ale naturii. (Tudor Vianu, *Figuri şi forme literare,* Bucureşti, Casa şcoalelor, 1946, p. 221).

Metoda portretistică se schimbă, consideră Vianu, „începînd din Renaștere". Caracterele sînt observate în afară de timp, nu în dezvoltarea lor, dar :

> „Modelul portretului nu mai este înălțat la nivel supranatural. El este adus la o măsură umană. Nu mai avem de-a face cu un erou, ci cu un om, ale cărui resorturi comune sînt puse în lumină cu o neîmpăcată luciditate". *(op. cit.*, p. 223-224).

Spre a-și exemplifica observațiile, Vianu amintește portretistica lui La Rochefoucauld. Dacă Plutarh își transforma portretele în *monumente*, al căror scop era de a afla în interiorul umanității *modele* capabile s-o înalțe deasupra liniei unui numitor comun, rezultatul fiind, adesea, o nonumanitate exprimată prin *eroic*, în cazul lui La Rochefoucauld procedura este inversă ; modelul este dezintegrat, demitizat și, prin aceasta, readus în umanitate. Dacă Plutarh își afla adesea punctul de plecare în legenda despre nașterea eroului prin concursul unei divinități, cum se întîmplă în cazul lui Alexandru cel Mare, întregul sistem de elemente alcătuitoare ale portretului fiind orchestrat astfel încît să împingă figura în monumental, La Rochefoucauld renunță la orice ascendență supranaturală, la orice mecanism ce ar putea dilata dimensiunile dincolo de frontierele omenescului. Portretul cardinalului de Retz sau cel al Anei de Austria, a căror tehnică este analizată de Vianu, oferă toate mecanismele necesare pentru a înțelege modul de apropiere față de un model pe care-l adoptă memorialistul. Nu mai puțin decît portretele lui Plutarh, aceste construcții divulgă un program aplicat cu consecvență, avînd rostul nu de *a izola* o existență, ci de *a o include* în umanitate. Gesturile sînt semnificative, și fără să căutăm prea mult, le putem afla motivația într-o ideologie diferită, care se reformulează în timp, situînd omul în alte relații cu sine însuși.

Momentul romantic și cel realist nu-i reține atenția lui Vianu, oprindu-se însă asupra celui naturalist pe fondul

căruia consolidarea unei noi formule portretistice este pusă pe seama lui Sainte-Beuve. Analizînd portretul făcut lui Nicolas Boileau, Vianu îi descompune palierele cu scopul de a scoate în evidență programul noii orientări : *individualizarea*. Antropologia naturalistă a secolului al XIX-lea, conchide Vianu, prezintă omul ca pe un *produs*, o verigă în lanțul formelor și al fenomenelor naturale și sociale care-l modelează.

Exemplele amintite sînt suficiente pentru a ilustra mobilitatea umanismului, în accepția care-l preocupă pe Vianu. Cercetarea întreprinsă de autor nu are însă în vedere și literatura de ficțiune, condiția portretului considerat nu prin asemănare cu realul, ci prin analogie. Regăsim aceeași perspectivă pe care o adoptă memorialistul, Plutarh, La Rochefoucauld sau Sainte-Beuve, și în cazul autorului preocupat să descrie umanitatea nu prin individul concret și accidental, ci prin sintezele abstracte, intenționale, ale tipurilor ? O epocă istorică, deci o mentalitate, poate induce în structura portretului, în calitatea lui de formă, un sistem de „gesturi verbale" care să exprime o anumită *dispoziție* în a considera umanitatea ?

O scurtă incursiune în istoria portretului, cu raportarea figurii la cîteva dintre marile convenții estetice ale literaturii, ne va ajuta să înțelegem în ce măsură ideologia unei epoci, exprimată într-un *model uman* pe care și-l elaborează, „înrobește" imaginea literară a omului. Va trebui să căutăm în structura portretului elementele de inerție condensate de codul în funcție de care o societate își evaluează membrii și îi distribuie în clase ierarhice. Sensibilitatea figurii pare să fie sporită atunci cînd, urmare a confruntării cu *modelul uman* ce exprimă nostalgiile sau aspirațiile epocii, este constatată *abaterea*, distanțarea față de ideal. Acestor situații le corespund, de cele mai multe ori, portrete ample, descrieri minuțioase, insistente, ale tuturor acelor detalii prin care un individ se sustrage „tiparului". Îndepărtările sînt reținute, semnalate și, într-o manieră sau alta, discreditate. Această funcție de consolidare a unor modele din afara literaru-

lui, susținute de ideologia momentului istoric, pare a-i fi fost acordată portretului din epoci foarte îndepărtate.

3. 2. Antichitatea clasică

Narațiunea homerică este rareori întreruptă pentru a face loc portretului unui personaj. Descrierea unor detalii de natură să fixeze identitatea personajului nu lipsește, dar este redusă la un minim necesar. Obiectele, în schimb, sînt descrise minuțios, în pasaje ample, stăruind asupra amănuntului, cum se întîmplă în celebrul episod al scutului lui Ahile. Obiectul, prin raritatea sau prin iscusința cu care a fost confecționat, solicită atenția mai mult decît omul. Nici imaginea acestuia nu este absentă. Tersit, Paris, mai mult decît alte personaje ale *Iliadei,* atrag privirea, oferind materia unor portrete semnificative. Procedeul implică modalități de evaluare a umanității personajelor din perspectiva unei ideologii ce concentrează aspirațiile epocii. Două par a fi normele în conformitate cu care se procedează la evaluarea ființei umane : proporția divină și eroicul.

Aspirația de a se modela prin exerciții fizice și intelectuale a supravegheat de timpuriu, în vechea civilizație a grecilor, întîlnirea omului cu sine însuși. Nu întîmplător, în această lume, cronologia se socotea în raport cu numărul olimpiadelor, marile întreceri sportive ce aduceau învingătorilor o glorie și o faimă aproape divine. *Olimpicele* lui Pindar, în mod semnificativ, îl introduc pe cel care a obținut triumful în apropierea unui zeu sau a unui erou. Această *învecinare*, căutată de digresiunile mitice, nu este gratuită, ci divulgă o „dispoziție mentală" a epocii. După tradiție, eliptică și nesigură, Pitagora ar fi transcris într-un model aritmetic[3], al perfecțiunii și armoniei, acest ideal uman pe care-l aflăm dăltuit în marmura vechilor statui ale Eladei. „Proporția divină", pe care o aminteam ca normă de evaluare a formelor umane, pare să aibă rădăcini mai vechi în gîndirea grecească, coborînd către epoca homerică sau,

poate, spre un moment și mai îndepărtat. Complement al proporției divine, *eroicul* solicită atitudinea față de substanța umană din perspectiva unui ideal războinic instituit de o societate de tip militar. Confruntat cu modelul virtual, personajul poate fi acceptat sau contestat în ceea ce reprezintă *identitatea* lui. Considerată din acest punct de vedere, descrierea lui Tersit devine semnificativă pentru mentalitatea momentului istoric :

> „Numai Tersit, un flecar, răstindu-se tot făcea gură,/ El care-a fost priceput la necuviinți de tot felul/ Și la bîrfeli rușinoase în veșnica-i sfadă cu Domnii,/ Cum îi părea că stîrni-va cu vorbele-i hazul oștirii./ N-avea pereche de slut în oștirea venită sub Troia ;/ Spanchiu era el și olog ; mai avea el dup-aceea și umeri /Strîmbi și la pieptu-i aduși și sta țuguiat peste umeri/ Creștetul lui, și abia niște fire de păr pe la creștet". (Homer, *Iliada*, tr. lui G. Murnu, București, ELU, 1955, Cîntul II, 205-212).

Imaginea reprezintă un portret *negativ* care, prin elementele sale, strict grupate, *infirmă* personajul, considerat atît ca aparență, cît și ca esență. O primă serie de elemente intenționează *feminizarea* celui prezentat prin atribuirea unor trăsături non-virile : flecar, guraliv, necuviincios, bîrfitor, certăreț. Consecința acestui gest este o exilare din eroic. O a doua serie de elemente este realizată prin cumularea defectelor fizice, care-l îndepărtează de idealul proporției divine : slut, spanchiu, olog, umeri strîmbi, piept adus etc.

Raportarea acestei imagini la tradiția plastică a vechilor greci ar echivala cu o comparație între *caricatură*, forma cea mai îndepărtată de un ideal, și modelul ce exprimă, în raporturi canonice, *exemplaritatea*. Educată prin gimnastică și exerciții fizice, perfecțiunea trupului, proporționarea armonică, resimțite ca modalități de apropiere, de confundare cu un ideal, exprimat prin *divin*, rămîn aspirații constante ale acestei lumi. Recu-

noașterea exemplarității unui personaj capătă în literatură, poate din acest motiv, forma unei sugestive *comparații cu divinul*. Acesta este, de exemplu, procedeul prin care este calificat Paris, „cel ca un zeu de chipos". Ca „gesturi verbale", comparațiile de felul acesta, frecvente nu numai în epopeea homerică ci, cum am mai spus, și la Pindar, dezvăluie o „dispoziție mentală" a epocii care își trasează orizontul și reperele, prin aspirația spre un absolut asimilat, în limbajul epocii, cu divinul. Invocat în legendele referitoare la nașterea eroilor, divinul le explică substanța, deci actele și drepturile. Căutat și semnalat în înfățișare, capătă aspecte mai concrete, orientînd percepția printr-o evaluare a formelor umane.

Formele *pozitive* de manifestare a idealului sînt, totuși, mai rare decît cele negative pe care le înregistrează portretul literar. În tradiția portretistică a antichității, caricatura revine cu o mai mare frecvență îndeosebi, cum e normal, în romanul satiric. Apuleius, dar mai ales Petroniu, rămîn maeștri ai genului, schema portretului, în pofida numeroaselor detalii ce par s-o diversifice, fiind astfel concepută încît să denunțe *tipul* uman ascuns în spatele imaginii. Iată un model de procedură la Petroniu :

> „Capul lui ras ieșea dintr-o manta stacojie ; în jurul gîtului, și așa îngreuiat de îmbrăcăminte, își trîntise un fular cu o dungă lată și cu ciucuri, care atîrnau ici și colo. Mai mult decît atîta, în degetul cel mic al mîinii stîngi purta un inel mare, puțin aurit și, la ultima încheietură a degetului următor, altul mai mic. După cît mi se părea mie, acest inel era în întregime făcut din aur, însă încrustat cu stele de fier. Și, ca să nu ne arate numai aceste bogății, și-a dezgolit brațul drept, garnisit cu o brățară de aur și cu un cerc de fildeș, închis într-o placă strălucitoare". (Petroniu, *Satyricon*, București, E.P.L., 1967, p. 32).

Imaginea personajului, concepută ca efect de progresie, se naște prin enumerarea, augmentativă, a amănuntelor vestimentare descalificante, avertizînd asupra prostului gust al celui descris. Ostentația cu care Trimalchio își expune podoabele, pe de altă parte, îi denunță orizontul mărginit, superficial, care, asociat îngîmfării, îl pune într-o lumină proastă. Portretul personajului, la Petroniu, se realizează, cum remarca Eugen Cizek [4], în paliere succesive, întreaga configurație căpătînd elemente amplificatoare prin consemnarea, îndeosebi, a comportamentului verbal, încărcat de semnificații. Portretul Circei, cea care păcătuiește prin luxurie, își ordonează elementele într-un mod asemănător [5]. Mai nervos trasată, prin descrierea la fel de ironică, însă a numai cîteva detalii, figura caricaturală poate fi regăsită la Apuleius [6]. Exercițiul de a descifra /sau de a compune ?/ tipuri morale prin examinarea suprafețelor vizibile ale ființei, stimulat, poate, și de apariția unor „nomenclaturi" de felul *Caracterelor* lui Teofrast, face din portretistică, din ce în ce mai evident, un act de investigație și de clasificare a realității profunde a omului. Obsesia identității disociază Forma în forme, dizolvă genul proxim în diferențe specifice cu atît mai insistent semnalate, cu cît se îndepărtează mai mult de modelul momentului. Ce factori au subminat, în cursul Evului Mediu, raționalismul acestui mod de gîndire în care *divinul* pare să fi fost mai mult o modalitate de concretizare a unor abstracțiuni ce disciplinau gîndirea ? Poate alunecarea în sfera de influență a creștinismului cu tulburătorul lui fond irațional pe care-l dezvolta prin deplasarea sub accent a sentimentelor ? Dar în cazul acesta cum să ne explicăm forma de organizare socială care nu este comunitară, ci ierarhică ? Cum putem motiva distribuirea membrilor unei societăți în clase și ordine ce ilustrează, mai vizibil ca oricînd, modelul social al celor *trei funcții* semnalate de Georges Dumézil [7] pentru epocile arhaice ? Întrebările acestea, pe lîngă multe altele, par să nu aibă nici o legătură cu subiectul nostru. Au, totuși, fie și adiacent, rostul lor în măsura în care ac-

ceptăm o *modelare* a figurii analizate prin acțiunea unor factori retrași în planuri mai îndepărtate. Dar nu și inerte.

3. 3. Evul Mediu

Estetica medievală este dificil de înțeles fără raportarea la lumea al cărei mod de a fi îl imită și-l dezvăluie. Preistoria specială a Evului Mediu [8] face din biserică o instituție a puterii feudale. Prin intermediul ei, cu exclusivitate, se realizează acum instrucția și educația. Marile experiențe umane, nașterea, căsătoria, moartea, sînt plasate printre Sfintele Taine ; chiar evenimente mai mărunte, călătorii, lupte sau activități comerciale, sînt strict încadrate de ceremonii, de datini sau de gesturi magice. Viața este violent agitată de biserică ; ea organizează cruciade, oferă motive de dezlănțuire războaielor civile, dezlănțuie vînători de vrăjitoare și eretici, justifică cruzimea execuțiilor amintind necesitatea de a ispăși prin suferință, motivează o ordine socială instituită. Lumea aceasta, observa Huizinga [9], este dominată de bătăile clopotelor. Este, în orice caz, o lume a formelor închise al cărei simbol devine *zidul de incintă* al orașului, cercul magic în care rămîne ferecat.

Fiecare clasă socială, fiecare ordin, fiecare meserie, bolnavii sau osîndiții, puteau fi recunoscuți după îmbrăcăminte, insigne sau stigmate. În această lume a contrastelor pronunțate, și marcate, judecățile sînt sumare iar pedepsele capătă, în atrocitatea lor, forme de rafinament al bestialității. Execuțiile sînt publice și se bucură de o popularitate de bîlci. Magia, științele ezoterice, ereziile, amenință, prin autoritatea lor subversivă, chiar securitatea bisericii ; instituția se apără însă recurgînd la minuni sau la retorică ; apar predicatori ce stăpînesc arta de a fanatiza mulțimile, de a agita spiritele. Procesul dezvoltării ideale, formarea și consolidarea unor straturi de conștiință inexistente înainte se produce însă, în mod fatal, chiar din interiorul instituției ecleziastice

prin apariția unei stîngi scolastice, oprimate, de deschidere materialistă.

Pe de altă parte, societatea aceasta are un pronunțat caracter militar ; războiul și turnirul sînt marile evenimente ce o domină, consumîndu-i energiile, conturînd un cod și un model cavaleresc în conformitate cu care sînt educați și pregătiți pentru viață tinerii din casta militară, crescuți în spiritul căutării aventurii și pasiunii.

> „Gîndirea medievală în general este străbătută și saturată în toate compartimentele ei de reprezentări religioase. Tot așa, gîndirea acestui grup mai restrîns, care trăiește în cercurile curții și ale nobilimii, este impregnată de idealul cavaleresc". (J. Huizinga, *Amurgul Evului Mediu*, București, Editura Univers, 1970, p. 99).

Literatura momentului imită chipul și măsura acestei lumi, consolidîndu-i formele prin proiecție în imaginar. Ca modalitate de cunoaștere, literatura resimte presiunea exercitată de viața religioasă, pe de o parte, de cea militară, pe de altă parte. Eposul eroic cunoaște acum cea mai mare popularitate ; acestei perioade îi aparțin : *Cîntecul lui Roland, Cidul, Cîntecul Nibelungilor, Beowulf, Cîntecul despre oastea lui Igor, Gudruna* etc. Ciclul breton al regelui Arthur impune o tradiție cavalerească, continuată de Chrétien de Troyes ; îndelungata carieră a formulei se va prelungi dincolo de Renaștere, prin formele parodice ale genului ilustrate de Cervantes. În alt plan, tradiția cavalerească este concurată de ficțiunile teologice. Controlul exercitat de dogma religioasă poate fi urmărit în epopeea lui Dante sub forma unei ontologii, din care derivă o soteriologie de esență creștină.

Paralel, epicul se dezvoltă însă și pe un puternic filon laic care caută o altă dimensiune a umanității, mai puțin convențională prin canonizare teologică sau cavalerească. Boccaccio și Chaucer sînt, cu deosebire, autorii acestei evaziuni ce presupune forța de a converti în eveniment epic amănuntul vieții cotidiene.

Celor trei formule epice le corespund trei tipuri de portrete. Vom face abstracție deocamdată de eposul eroic unde portretul, deși prezent, este realizat fără insistență. Figura este săracă, redusă la un vag contur, pentru că înfățișarea se ascunde sub armură sau sub văluri. Umanitatea interesează mai mult ca principiu, masculin sau feminin, și funcție, marțială sau erotică. Nici romanul cavaleresc nu se poate spune c-ar face abuz de portrete. Romanul medieval, cum ar fi, spre exemplu, *Cavalerul Lancelot,* surprinde printr-o stranie acumulare de fapte naive, străine determinărilor moderne de cauză, timp și spațiu. Sînt romane care urmăresc experiențe de o factură ce pare ciudată astăzi. *Cortezia,* doctrina iubirii de la distanță — în spatele căreia se poate bănui un fundament religios foarte strict : *catharismul,* este o asemenea experiență, cu un cod precis, fixînd întreaga metafizică a dragostei („l'amour courtois"), cu o morală proprie și chiar cu manuale practice, stabilind regulile vieții mondene într-un fel ce amintește *Hristoitiile* de mai tîrziu. Iubirea era bazată pe actul *alegerii ;* electia Doamnei avea loc conform unui principiu al valorii condiționat de frumusețea fizică și morală. Cuplul, odată constituit, se baza pe relația de vasalitate a cavalerului față de Doamnă. Prima lege a corteziei era *serviciul ;* urmau : *măsura, vitejia, lunga așteptare, castitatea, secretul, mulțumirea,* toate destinate să fortifice și să amplifice iubirea prin absență și prin obstacole. Momentele erau strict rînduite într-un ritual al inițierii, *endora,* pe care îl ilustrează, de regulă, aventura eroului.

Mitul cavaleresc al suzeranității feminine — *dounei* sau *dounoi* — este echilibrat prin imaginea eroului cavaler „fără teamă și fără prihană". Nu întîmplător, deci, două sînt idealurile care transpar în portretele romanului medieval : Cavalerul și Frumoasa Doamnă. Consecința este că, prin portret, ajunge să se constituie un „lexic" al frumuseții, îndeosebi feminine, cu reguli de corespondență alegorică foarte stricte ca de exemplu : „arc" — sprîncene ; „săgeată" — privire, „coral" — buze ; „perle" — dinți etc. Sursa lor este mistica amoroasă arabo-per-

sană (sûfi) iar filiera, pînă la Renaștere, ar fi : sufism — lirica arabo-andaluză — lirica trubadurescă — Petrarca, eventual trecînd și prin „dolce stil nuovo". Petrarca are o enormă răspîndire, devine modă, și este preluat și „manierizat" în baroc (Marino, Góngora etc.), iar alteori respins polemic (Shakespeare, Camões), prin decalcare pe negativ a clișeelor.

În raport cu modelul, imaginile trasează ierarhii. Adeseori, Formei îi este opusă o anti-Formă. Iată o exilare amintind modul cum era îndepărtat din eroic Tersit, cu diferența că, acum, alta este dispoziția mentală ce motivează sentința :

> „Pe limbi mai multe e stăpînă,/ Latină, frîncă și păgînă/ Și-i învățată : geometrie/ Și taina stelelor o știe/ Și dialectica. Fecioarei/ Cea plină de înțelepciune/ Pe nume Cundrie i se spune/ Și cu porecla vrăjitoarei/ „La Surzière" se împăca./ Dibace-i la răspuns și iute/ Cum nimeni n-o mai întrecea ;/ Da-n ciuda'naltelor științe/ Nu-i chip s-o-asemui cu ființe/ Pentru frumusețe cunoscute./ O mantalbastră vălurea/ Doar gingașe dantele toată/ Cu fire de mătase-n ea,/ În țara Flandrei fu lucrată/ Și franțuzească-i e croiala./ Pletosu-i negru păr ca smoala/ Țepos făr-luciu, atîrna/ Greu, lung cît nici nu știu să spun ;/ Își azvîrlise pălăria/ Împodobită cu păun/ Peste grumaz. Și-avea stihia/ Un nas de cîine; ca la mistreț/ Țîșneau, încovoiați, doi dinți —/ Nu-ți vine chipu-i să-l alinți./ Legat din cozi de mare preț/ În mînă-i flutura un bici/ Mîneru-i un rubin, dar de arici/ Par genele ciudatei fete ;/ Zbîrcită-i pielea numai pete/ Urechile-i se-ntind spre cer/ Și unghiile brune-s ghiare/ Pentru asemeni desfătare/ Nu-și frînge spada nici un cavaler." *(Parsifal,* în vol. *Poeme epice ale Evului Mediu,* București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978, p. 279-280).

„Frumusețea" personajului — pentru care „nu-și frînge spada nici un cavaler" — este nu numai principiul structurant al imaginii, ci și criteriul de evaluare al acestei replici a „Frumoasei Doamne", impuls și țel al aventurii cavalerești. Inteligența, spiritul, cunoștințele ce-i sînt recunoscute nu îndulcesc sentința finală în care trebuie să recunoaștem un „gest verbal", un reflex pornit dintr-o dispoziție mentală a momentului. Pe seama aceleiași dispoziții mentale trebuie să căutăm o explicație a disprețului cu care este descris cel ce aparține castei umile : țăranul. G. E. Coulton [10], Jacques le Goff [11], au semnalat această ostilitate împotriva țăranului a cărui imagine ajunge aproape echivalentul unei nonumanități. Dacă am urmări, din perspectiva unei sociologii interne, portretele din literatura acestui moment, am putea constata fără dificultate care sînt valorile ei, cum se grupează pe nivele și ce imagine a lumii compun.

Romanul cavaleresc rămîne o ficțiune care interpretează Viața ca spațiu dezordonat, făcînd necesară aventura eroică în scopul de a-i imprima o ordine morală. Răsplata gestului eroic, Frumusețea — care face posibilă *mulțumirea*, echivalent al actului eucharistic numit „consolamentum", împărtășania cathară — în pofida complicației mistice la care ajunge, menține întregul mecanism al înțelegerilor într-o ordine trecătoare a vieții. Paralel cu aceasta, prin ficțiunile teologice, aflăm o altă imagine a lumii, conturată de un alt mod de înțelegere. Astfel, în epopeea lui Dante, Viața este asimilată unui teritoriu unde se produce verificarea substanței morale a ființei libere. Răsplata, Salvarea, este acordată în ordinea eternă a vieții. De aici, *adevărata* imagine a lumii, lumea eternă, a cărei complicată configurație nu este altceva decît o proiecție a ordinii morale. Cele trei mari secțiuni, infernul răuvoitorilor, purgatoriul celor ce ispășesc și paradisul fericiților, desfășoară, fiecare, o ierarhie interioară, care, de fapt, este a sufletului. Complicația acestei construcții profunde era semnalată de Auerbach :

> „Așezarea infernului, a muntelui purificării și a bolților cerești oferă odată cu imaginea

> morală și o imagine fizică a lumii ; știința sufletului, care stă la baza ordinii morale, este în același timp și o antropologie fiziologică și psihologică, iar ordinea morală este totodată legată principial în multe feluri de cea fizică". (Erich Auerbach, *Mimesis*, București, E.L.U., 1967, p. 205).

Pe fondul acestei concepții, portretul, imaginea semnificativă, înregistrează cu mai mare atenție nu mișcarea de subsumare față de model, ci sustragerea, urmărită prin consecința sa teologică — *damnarea*. Dante reconsideră portretul, echilibrîndu-l cu funcția acordată, aceea de a figura o umanitate complexă. Imaginea plasticizează ispășirea prin consemnarea modului cum viciul, și prin urmare suferința, distribuită ierarhic, în funcție de gravitatea păcatului comis, alterează chipul, determină regresiuni în inform sau monstruos :

> „De nu i-aș fi auzit la unul glasul,/ Privindu-i doar borțoasele picioare,/ Aș fi jurat că-i însuși contrabasul, —/ Atîta pîntec își ducea-n spinare,/ În ciuda unei fețe mici și crețe/ Ca o smochină putredă și care/ Cu buzele căscate, lunguiețe,/ Trăgea din greu, ca ofticoșii aer/ Din atmosfera pestilentei cețe". (Dante, A., *Divina Comedie, Infernul*, București, Editura Univers, 1975, p. 220).

Se întîmplă însă un proces ciudat ; insuficiența teratologiei creștine determină la Dante o grefă de sistem, constînd în deplasarea faunei infernale din vechea mitologie greco-romană în iadul creștin. Monstruozitatea capătă astfel forme concrete, sprijinite și de o veche și bogată tradiție plastică :

> „Și unde-acum, femei la-nfățișare,/ Dar crud și hîd la chip schimonosite/ Trei Furii carnea și-o rupeau în gheare/ Cu conci de șerpi pe țestele turtite/ Zulufi avînd năpîrci șuierătoare/ Și brîie verzi de hidre împletite". *(op. cit.*, pp. 68-69).

Alteori, portretul descrie forma echivocă a unui interregn :

„Astfel vorbea Îndrumătorul care/ Făcu Jivinei semne ca să-și scoată/ Mai sus pe mal făptura-ngrozitoare./ Își ridică, deci, monstrul fața toată/ Și trunchiul, însă coada lui smeiască/ Rămase-n apa morții scufundată/ Avea figură blîndă, omenească,/ Dar de la brîu în jos, cu solzi drept piele,/ Trup de balaur i-a fost dat să-i crească/ Și-avea pe brațe mițe lungi și grele,/ Era tărcat pe coaste și spinare/ Și plin de gîlme mari și-ntinse, — ele/ Avînd culoarea stofelor tătare,/ Adică fel de fel și mai lucioase/ Ca pînzele Arahnei legendare..." (*op. cit.*, p. 121-122).

Acestor concepții privind ființa umană, viața, semnificația lumii, îi se opune o alta, ilustrînd atitudinea spiritului laic. Desfășurare de energii dirijate de simțuri, viața, într-o înțelegere mai simplă dar, poate, mai exactă, este un mecanism spectaculos, cu resorturi fascinante asupra cărora se concentrează actul epic. Ironia ia locul gravității aducînd realul la o dimensiune mai puțin obositoare. Idealul uman este modelat de normele unui bun simț comun și, din motivul acesta, portretul încetează să mai înregistreze tensiunea creată de confruntarea cu un model, cavaleresc sau teologic, ci, sensibil la indicele de umanitate, reține doar o formă semnificativă de manifestare a vieții :

„Omul cu pricina e un doctor, un nătărău care s-a întors de la Bologna la Florența acoperit cu păr de jder din cap pînă-n picioare. După cum zi de zi avem prilejul să vedem, concetățenii noștri se întorc de la Bologna care judecători, care notari, și care doctori, împopoțonați cu straie lungi și largi de culoare stacojie, cu pălăriuțe căptușite cu blană de jder și cu multe alte nimicuri bătătoare la ochi, de pe urma cărora avem de asemenea prilejul mai zilnic să vedem cu ce ajung să se

aleagă. Or, unul dintre aceștia, și anume maestrul Simone Da Villa, un om avut de la părinți, de care știința nu se prinsese mai deloc, se întorsese nu de mult de la Bologna — îmbrăcat în haine stacojii și împopoțonat cu o pălărie de care atîrna o fîșie lungă de postav — doctor în medicină cică, precum își zicea dumnealui, și se statornici pe o stradă căreia acum îi zice strada Pepenelui" (G. Boccaccio, *Decameronul*, II, București, ELU, 1963, p. 294-295).

Pasajul acesta, fără a fi propriu-zis un portret din cauza multelor digresiuni, este interesant sub un alt aspect — reține formele codificate ale vieții. Revenim astfel la codificarea pe care o aminteam, legată de vestimentație, insigne sau stigmate, avînd rostul, după cum rezultă din acest fragment, de a organiza lumea, de a-i imprima o ierarhie și un sens. Orice relație de viață era îmbrăcată într-o formă codificată ce presupunea o distribuție strictă a stofelor, culorilor, blănurilor, conturînd diverselor stări (sau *ordines)* un cadru exterior. Procedeul acesta, propriu culturilor bazate pe o mentalitate simbolică, are drept consecință, în cazul portretului, apariția unor gesturi verbale constînd tocmai în a semnala forma codificată. Consemnarea acestor elemente echivalează cu o fixare a coordonatelor în care se înscrie mișcarea exterioară a personajului, cu o dezvăluire a locului ocupat în ordinea lumii „decupată" de *stări*. Este conturat astfel un prim aspect al identității completate, în mod obișnuit, prin înregistrarea trăsăturilor ce dezvăluie coordonatele mișcării interioare, ținînd de natura celui privit. Dublei identificări îi corespunde o dublă distribuire ierarhică, socială și morală, de la care pornind pot fi căutate forme de tensiune între factorul vital și normele coercitive ale cadrului ce-i specifică modul de manifestare. Formula este intens folosită de G. Chaucer ale cărui *Povestiri din Canterbury* se deschid printr-o bogată galerie de portrete ce au rostul de a stabili, cu lux de detalii, identitatea personajelor :

„Și-apoi o maică stariță era/ Sfios zîmbea ea pururi cu sfinție,/ Și nu jura decît pe Sfînt Elie ;/ Cînta la slujbe dumneaei — minune.../ Cucernic ce știa pe nas să-ngîne/ Măicuța Eglantina, Și-apoi, încă,/ Grăia simandicos pe limba frîncă,/ Cum o-nvățau la Stratford cu dichis/ Căci nu știa frînceasca din Paris./ La mese-avea aleasă-apucătură :/ N-ar fi scăpat un dumicat din gură/ Și nu-ntingea adînc cu deștu-n zeamă ;/ Iar cînd ducea sub nas, băga de seamă/ Un strop să nu cumva pe piept să-i pice,/ Purtarea-aleasă o făcea ferice/ Pe buze se ștergea așa de tare/ De nu lăsa nici umbră de unsoare/ În băutura din potir cînd bea ;/ Și gingaș din bucate ciugulea./ Alene cunoștea să se comporte/ Cu farmec mult și cu mișcări învoalte/ Se străduia măicuța să „imite"/ De pe la curte fețele cinstite/ Ca toți să-i dovedească plecăciune./ De firea ei vorbind, putem a spune/ Că mult era miloasă dumneaei : Să fi văzut un șoarec mort, alei !/ Sau sîngerat în cursă, păi bocea.../ Și-avea căței o droaie de-i hrănea/ Cu lapte și colac și cu pîrjoală./ Cum mai plîngea dacă-i murea de boală/ Vreun dolofan, sau de-l croiai c-o joardă.../ Atît era la inimă de caldă/ Purta un comanac legat cu fald,/ Năsuc alung și ochii de smarald/ Iar gura, cum e fraga pîrguită./ Și ce mai frunte ! Naltă și boltită/ De-o șchioapă să fi fost de nu mă-nșel,/ Căci pirpirie n-arăta de fel/. Frumos ce-i sta cernitul ei mintean !/ Pe brat purta mătănii de mărgean/ Și de hurmuz ca strugurele-n soare,/ Și cu pafta de aur lucitoare ;/ Un A încununat sta-nscris pe ea,/ Și-n urmă *Amor vincit omnia*". (Chaucer, *Povestirile din Canterbury*, București, ELU, 1969, p. 23-25).

Figură complexă, portretul „colectează" nu numai date privind înfățișarea și apartenența la o *ordo*, în ca-

zul urmărit, cea monastică, ci tinde să dezvăluie și structura de adîncime a personajului. Ticurile, maniile, particularitățile de mișcare și de exprimare sînt consemnate pentru valoarea lor de semne individualizatoare, care izolează ființa în mulțimea grupului, o scot din anonimatul învălmășelii și-i oferă unicitate. Identificarea realizată prin grupare de aspecte, moral, intelectual, social, profesional, scoate în evidență existența unei *concepții* din perspectiva căreia se produce apropierea față de om, urmărit nu numai în planul formelor aparente, ci și prin căutarea universului interior, cu semnalarea tipului de sensibilitate, a aspirațiilor sau nostalgiilor. Conflictul dintre *tipul vital* și cadrul de viață specificat de *stare*, incompatibilitatea senzualității cu abstinența în exemplul nostru, cu toate complicațiile ce decurg de aici, aduce sugestia unei *cenzuri* a cărei victimă este (sau ar putea deveni) ființa, constrînsă să-și reprime natura, să se închidă în celula instituită prin cadrul de viață. *Stările*, ar fi sugestia mai profundă ce o putem căuta pornind de aici, îi trasează individului același *cerc magic* în care, prin zidul de incintă, este închis orașul. Ruperea cercului devenea vinovăție. Înțelegem astfel de ce lumea aceasta trăiește cu obsesia *păcatului* organizat în ierarhii, sancționat după grade, absolvit prin indulgențe sau degenerat în războaie religioase.

3. 4. Renașterea

În cel de al V-lea capitol al monografiei sale despre Rabelais, M. Bahtin, comentînd imaginea grotescă a trupului în opera celui mai mare dintre autorii Renașterii, caută o explicație a noului program estetic pe seama influenței exercitate de formele culturii populare. Sub aparențe parodice, literatura lui Rabelais consacră o nouă viziune asupra umanității ale cărei caracteristici sînt rezumate astfel :

> „Trupul clădit din adîncimi roditoare și protuberanțe procreative nu este niciodată delimitat de lumea exterioară prin granițe clare,

ci se infiltrează în această lume, se confundă și se contopește cu ea. Conține, ca și gura lui Pantagruel, lumi noi, necunoscute. Trupul capătă dimensiuni cosmice, iar cosmosul dobîndește o factură trupească. Stihiile cosmice se convertesc în forme vesele ale corpului care crește, procreează și învinge". (M. Bahtin, *François Rabelais*, București, Editura Univers, 1974, p. 369-370).

Bahtin reține, de fapt, o atitudine a momentului, o dispoziție mentală rezumată mai tîrziu în cunoscuta sentință a lui Da Vinci : „L'uomo è modello dello mondo". Pentru ca Rabelais să ajungă la o asemenea imagine a trupului omenesc, pentru ca Da Vinci să poată rezuma în felul amintit spiritul renascentist, a fost totuși nevoie de mai mult decît întîlnirea cu formele culturii populare. Spiritul popular, prin concepția vitalistă pe care o dezvăluia, devine un teren fertil al momentului, fără a constitui mai mult decît un factor, important, al noilor sinteze realizate de Renaștere. Acesta se conjugă însă cu alții, dintr-o mișcare a ideilor ce pregătesc temerara răsturnare de perspectivă al cărei efect este o reformulare a relației omului cu lumea și, implicit, cu sine însuși.

Pico della Mirandola pusese în circulație ideea că omul nu este o creatură completă și încheiată, ci neîmplinită și deschisă. Gînditorul forța porțile unei noi înțelegeri prin faptul că recunoștea o conștiință a demnității umane, exprimată în voința și puterea creatoare a omului. În celebra sa cuvîntare *Despre demnitatea omului* prin care își deschidea cele 900 de teze, cunoscute lui Rabelais de vreme ce eroul său, Pantagruel, susține, la rîndul lui, 9764 de teze, Pico della Mirandola strecura afirmația că existența umană nu se reduce la *ființare*, ci implică și o *devenire*. Subversivă, o asemenea afirmație sugera vocația *copiei* de a se desprinde și de a se îndepărta de modelul ei divin. Era subminată astfel suficiența perspectivei teologice de asumare a condiției umane ca urmare a îndoielii, a interogației ce clătina vechile forme de echilibru spiritual.

Într-un mod aparent paradoxal, noul „limbaj" pe care-l construiește Renașterea pare să fi fost pregătit de tradițiile ezoterice, destul de populare, totuși, devreme ce, uneori, își fac loc în scrieri de o mai mare circulație, cum a fost cunoscutul *Roman de la Rose*. Găsim astfel, încă din *Tablele de smarald*, formulat un principiu al corespondențelor între „sus" și „jos", „ce este deasupra este și dedesubt și ceea ce este dedesubt este și deasupra", devenit, în doctrinele hermetice de descendență neopitagoreică, raport simbolic între „lumea mică", micro-cosmos, și „lumea mare", macro-cosmos. Acest principiu al identității era frecvent transcris și sub forma unei corespondențe între micro-anthropos, omul lumii de jos, și macro-anthropos, omul cosmic, a cărui existență divină s-ar repeta, la o altă scară, în organele și proporțiile corpului din ordinea trecătoare a vieții. Lucrurile merg însă și mai departe. Tradiția talmudică semnala chiar egalitatea simbolică a numărului de oase din trupul omenesc, 365, cu numărul zilelor anului sau pe cea dintre numărul organelor corpului, socotite a fi 248, tot atîtea cît cel al interdicțiilor formulate de Lege (Torah). Simbolismul ocult al acestor doctrine aduce, astfel, dacă nu mai mult, cel puțin gestul situării ființei umane într-o perspectivă ce se deschide spre configurațiile mai largi ale lumii. Gestul poate fi regăsit la părintele lui Gargantua.

În înțelegerea rabelaisiană, corpul înghite lumea și este înghițit de lume, mod de a sugera majestatea unei condiții de necuprins în spațiu și în timp, situată la polul opus umilinței creștine. Ilimitarea rămîne avertismentul obișnuit al portretului, al cărui mecanism urmărește nu numai efectul de gigantizare, ci și o situare a ființei umane într-un lanț al lumilor concentrice. În capitolul 38 al cărții întîi, asupra căruia se oprește Auerbach [12], autorul relatează aventura celor șase pelerini înghițiți de Gargantua odată cu salata. Episodul, urmărind o descriere a corpului omenesc *văzut din interior*, nu face decît să consolideze acea înțelegere a lumilor ce

se deschid succesiv, conținute în, și conținînd, condiția umană care, la scări diferite, își repetă formele.

Portretul rămîne însă, de regulă, o figură difuză, sincopată, realizată prin mișcări întrerupte, mereu reluate în scopul de a trasa noi detalii ale imaginii. Cînd este adunată într-un pasaj compact, descrierea dezvăluie un program urmărit de autor. Iată portretul făcut Postului Mare, cel ce domnea în ostrovul Sobolilor :

> „— Postul cel Mare, a spus mai departe Xenoman, e destul de bine făcut, iar părțile trupului oarecum potrivite, afară de cele șapte coaste, care depășesc măsura obișnuită la ceilalți muritori. Are unghiile de la picioare ca un țambal./ Unghiile ca un sfredel./ Picioarele ca o cobză. / Genunchii ca un butuc. / Coapsele ca un coif. / Șoldurile ca o coarbă. / Pîntecele încheiat în nasturi, cum se purta mai demult, și petrecut peste piept. /Buricul ca o lăută. / Celelalte părți ca o plăcintă. / Mădularul rușinos ca un papuc. / Desagii ca o damigeană. / Fuduliile ca niște lopeți. / Perineul ca un clarinet. / Gaura șezutului ca o oglindă de cleștar. / Bucile ca o furcă. / Rărunchii ca un gavanos. / Prapurul ca o masă de biliard / Spinarea ca un arc încordat. / Șira spinării ca un cimpoi..." (François Rabelais, *Gargantua și Pantagruel*, București, ELU, 1967, p. 452-453).

Realizată printr-o succesiune de comparații derutante, alunecînd în grotesc, imaginea dilată și dizolvă formele umane, a căror unitate este pulverizată, risipită în lumea ce le devoră. Disoluția este o sugestie a comparației care *desface* întregul în părți ce presupun propria lor realitate și formă, halucinantă în nefirescul ei. Simultan însă imaginea declanșează și mișcarea contrarie, de adunare, de concentrare a lumii în propria ei configurație : forma umană. Voracitatea acesteia devine un indiciu al forței trupului de a absorbi lumea și, totodată, de a o stăpîni. Comparația, cu surprinzătoarele

ei aptitudini asociative și disociative, este instrumentul care permite situarea formelor umane în acest dublu și contradictoriu raport cu lumea. Tensiune închisă într-o formă care, prin faptul că deține o energie, nu reușește să se fixeze, principiul vital și suportul lui, trupul, își schimbă, în mod semnificativ, dimensiunile în cursul construcției epice. Să punem pe seama unei *amnezii* a autorului, inconsecvent față de propriile-i plăsmuiri, acest relativism, sau pe seama unei intenționalități ? Sensul general al ficțiunii ar pleda mai degrabă în favoarea celei de a doua soluții, susținute de M. Bahtin cînd remarcă absența unor „granițe clare" ale trupului omenesc. Modul de a proceda la descrierea formelor umane, corelat unei perspective de asumare a vieții, rupe, în orice caz, cercul magic al formelor închise. Această concepție energetică asupra vieții, căreia îi corespunde o criză a formelor, declanșată de spiritul renascentist, o aflăm implicată în toate aspectele activității omenești. Momentul următor, clasicismul, prin compensație, va reinstitui autoritatea formei, înțeleasă ca principiu disciplinator.

3. 5. Clasicismul

În toate timpurile, umanitatea pare să fi fost atrasă și respinsă, în egală măsură, de un ideal moral, numind o acțiune dezinteresată, concepută și realizată ca bună pentru unicul motiv al bunătății sale. Această atitudine contradictorie, avîndu-și explicațiile în dublul element care definește condiția umană — cel *rațional* și cel *sensibil* — n-a preocupat nici un alt moment istoric cu intensitatea la care ajung autorii clasicismului. Toți marii scriitori ai acestei epoci cu fizionomie distinctă nu fac decît să semnaleze, obsesiv, identitatea imposibilă dintre principiul *moral* și cel *vital*. Concilierea conflictului, în intenția de a salva atît societatea cît și individul, este căutată prin juxtapuneri sau subordonări ale termenilor, suportînd concesii sau reprimări în scopul de a echilibra onestul cu utilul.

Sînt, evident, problemele unei alte epoci din istoria umanității, care-și caută mîntuirea prin depășirea egois-

mului și înțelegerea vieții ca valoare dependentă, obligînd la acceptarea nu numai a propriului adevăr, ci și a adevărului celorlalți. Nu întîmplător marea problemă cu care se confruntă acum existența este norma, legea, instrumentul social al ordinii, reglementînd relațiile umane. Normarea vieții, constînd în introducerea unui factor rațional, ordonator, de natură să prevină disoluția socială, are reflexe și în planul esteticului prin apariția unor rigide arte poetice care cenzurează imaginația, o constrîng să funcționeze conformîndu-se unor canoane. Pe de altă parte, epoca trăiește și o altă nostalgie, aceea a atingerii unui *ideal uman*, definit, adesea, negativ, prin înregistrarea diverselor ipostaze care îndepărtează individul de existența exemplară. *Caracterele* lui La Bruyère nu fac altceva decît să rețină modul cum principiul vital, mai puternic, alterează principiul moral, generînd întregul evantai al formelor de îndepărtare față de idealul uman. Moralistul, în această epocă, poate fi recunoscut, aproape fără excepție, sub haina memorialistului, cum se întîmplă în cazul lui la Rochefoucauld sau al cardinalului de Retz. Obsesia acestui ideal uman o ascund chiar anumite jocuri de societate cum ar fi *portretul galant*, ridiculizat de Molière [13].

Întreaga literatură a acestei perioade ține să fixeze identitatea personajului mai degrabă dintr-o perspectivă morală, indicele de umanitate fiind aflat în raportul pasiune-rațiune. Idealul epocii pare să-l constituie imaginea celui care-și modelează natura, voluntarul preocupat să-și înfrîneze instinctele, impulsurile necugetate, oarbe și, din cauza aceasta, primejdioase. Semnificativă pentru formula portretistică a clasicismului este figura lui Richelieu zugrăvită de cardinalul de Retz în *Memoriile* sale :

> „...avea *spirit, insinuare, veselie, maniere,* dar *inima urîtă* apărea totdeauna prin aceste calități, care, în nenorocire, aveau aerul ridicul și, în cea mai mare prosperitate, nu pierdeau pe acela al vicleniei".

Spiritul și veselia, trăsături *naturale*, sînt amplificate prin forța de insinuare și maniere, placaje *culturale*,

consecințe ale educației. Un defect natural, inima urîtă, alterează grav rezultatul acestor eforturi conjugate, aducînd după sine, în funcție de circumstanțe, aparența de ridicol sau violențe. Imperfecțiunea este urmarea incapacității celui analizat de a-și supraveghea întru totul ființa, nereușind, din acest motiv, să realizeze exemplaritatea. O asemenea înțelegere a condiției umane nu poate fi străină de viziunea tragică a cugetărilor pascaliene care semnalau mizeria ontologică a ființei, de natură să-i bareze aspirația către măreție. Un singur element este suficient în structura portretului clasic pentru a readuce în frontierele omenescului un personaj care tindea spre exemplaritate. Alteori însă, memorialistul procedează mult mai drastic, reducînd imaginea la o scară tot mai mică, retrăgînd cu totul, în linia descendentă a desenului, nota de măreție pe care o presupune, cum se întîmplă în cazul Anei de Austria, dimensiunea regală :

> „Regina avea mai multă *acrimonie* decît *înălțime* de spirit, mai multă *înălțime* decît *măreție*, mai multe *maniere* decît fond, mai multă *inaptitudine pentru bani* decît *liberalitate*, mai multă *liberalitate* decît *interes*, mai mult interes decît *dezinteresare*, mai mult *atașament* decît *pasiune*, mai multă *asprime* decît *mîndrie*, mai multă *memorie a injuriilor* decît a *binefacerilor*, mai multă *intenție de pietate* decît *pietate*, mai multă *încăpățînare* decît *fermitate*, și mai multă *incapacitate* decît toate cele de mai sus".

Structura psihică a modelului, urmărit prin gruparea, într-o serie augmentativă, a unor perechi de termeni contrastanți, este sugerată de schema care se închide sistematic, pregătind calificativul final, „incapacitate", de o forță sporită și prin faptul că rămîne singurul termen liber al construcției. Negația, edulcorată pînă la un punct, își regăsește întreaga putere acidă în finalul figurii, revărsîndu-se asupra întregii imagini pe care o corodează violent. Dincolo de faptul că portretele car-

dinalului de Retz sînt compuse, ca și cele ale lui la Rochefoucauld, prin aglomerări de substantive abstracte, numind trăsături sufletești generale și permanente, reținînd atenția și procedeele de dozare a umbrelor și luminilor, vizibile în cazul exemplelor amintite. Maniera aceasta de a proceda este totuși caligrafică și nu picturală, ochiul fiind solicitat de contur și nu de culoare. Explicația ține, probabil, de faptul că, așa cum remarca Tudor Vianu [4], portretele clasicismului în mod obișnuit, sînt realizate într-un *stil substantival*, evitînd efectul coloristic al adjectivului în favoarea liniei trasate ferm.

Formula portretistică a romanului nu este diferită. Imaginea eroului, schițată în conformitate cu regula aceluiași contur descendent, aplatizează, micșorează, sugerează aceeași tensiune în urma căreia ființa umană se îndepărtează de propriul ideal, corectată în aspirațiile sale de limitele unei naturi imperfecte. Perspectiva autorului, de regulă, este ironică, cum se întîmplă în cazul romanului lui Scarron. Iată portretul comediantului Sorțu, eroul lui Scarron :

> „Pe lîngă căruță, umbla un tînăr, pe cît de prăpădit la straie, pe atît de falnic la chip. Avea pe față o mare cataplasmă, care-i acoperea jumătate de obraz și purta pe umeri o pușcă mare ; răpusese cu dînsa o seamă de coțofene, gaițe și ciori rînduite la brîu ca o cingătoare de care spînzurau, de picioare, o găină și un boboc de gîscă, de bună seamă dobîndite la mica ciordeală. În loc de pălărie, n-avea decît o scufie de noapte pe care se încolăceau niște jartiere de toate culorile, iar acest acoperămînt alcătuia un turban, un fel de ciornă de turban, încă nedesăvîrșit în toate amănuntele lui. Drept vestă purta o cazacă de postăvior cenușiu încinsă cu o curea, care făcea și slujba de a ține atîrnată o sabie, atît de lungă încît n-ai fi putut-o folosi cum se cuvine decît cu ajutorul unei crăcane. Era încălțat în chipul comedianților

> care înfățișează pe cîte un erou din vechime, cu ciorapi legați cu cordelușe de nădragii sumeși și, în loc de ghete, cu niște brodechini de modă antică, pe care noroiul îi stricase pînă la glezne". (Scarron, *Romanțul comic*, București, ELU, 1967, p. 25-26).

Măreția personajului, „falnic la chip", nu este amendată atît prin contrastul în care este situată cu vestimentația fantezistă, explicată de altfel, mai tîrziu, ca fiind impusă de împrejurările neprielnice ale unei plecări precipitate, cît cu amănuntul cinegetic al găinii și bobocului de gîscă „dobîndite" în chip nu tocmai onest. Dacă îmbrăcămintea „originală" a eroului previne asupra riscurilor legate de o existență nesigură, mereu provizorie, fără a incrimina însă faptul în sine, nu aceeași este și valoarea celuilalt detaliu semnalat. Echilibrul dintre principiul moral și cel vital, rupt în dauna primului, îi retrage eroului exemplaritatea, previne asupra atitudinii acestuia față de normele care mențin (sau ar trebui să mențină) o *formă* a vieții. Imaginea reține, în toate detaliile înregistrate, aspectul unei existențe modelate prin acțiunea funcțiilor vitale, a căror putere, refuzînd cenzura factorului rațional, se manifestă în graba de a satisface instinctul : protejarea (prin veșminte și încălțări improvizate), securitatea (prin armele cu care este echipat) procurarea hranei (prin semnalarea pornirilor „cinegetice"). Sugestia nu este a unui personaj care *se face* pe sine, în efort rațional, ci a unei ființe ce *este făcută*, prin acțiunea dezordonată a sensibilului. Regăsim astfel în formula portretului termenii conflictului în care epoca își traduce dispoziția mentală. Concepția morală, înlocuind vechea înțelegere energetică a Renașterii, structurează un alt model uman consacrat, mai ales, prin dramaturgia clasicismului. Dezordinea imaginației renascentiste, aparență susținută de o metodă portretistică, este preschimbată cu ordinea, cu atitudinea lucidă de examinare a ființei. Printr-o alchimie ciudată, forța vitală, care în Renaștere da măreție omului, devine factor de dezordine pentru clasicismul ce se închină altei

valori — rațiunea. Statuile dăltuite de clasici nu rămîn însă prea multă vreme în temple. Sfărîmîndu-le marmura rece, romanticii caută, în alcătuirea profundă a ființei, căldura sentimentului, resort ascuns al vieții, al actelor care dau măsura abjecției sau a măreției omului.

3. 6. Romantismul

Spiritul romantic, neliniștit și rebel, ascunde o mare generozitate în atitudinea pe care o adoptă față de om. Recunoscînd existența răului în lume, sub forma durerii, a nedreptății, a mizeriei, a suferinței, romantismul, începînd cu Victor Hugo, va pleda pentru iubire, valoare soterică în jurul căreia se ordonează întreaga concepție a noii mișcări. Vocație profund umană, iubirea, considerată sub un unghi moral, face posibilă o tipologie și o ierarhie a umanității pe care o va ilustra personajul romantic. Gradul de apropiere sau de îndepărtare față de sentimentul mîntuitor, nuanțele modului de a-l înțelege și a-l practica, trasează imaginea unei umanități de structură manicheică. La nivelul individului prin care se manifestă umanitatea, manicheismului îi corespunde un dualism neliniștitor. Fibra angelică sau demonică este consolidată prin declanșarea unui complex mecanism sufletesc ale cărui resorturi sensibile, în contact cu viața, par să motiveze cele mai surprinzătoare conversiuni ale personajului.

În programul literar al romanticilor, portretul devine un procedeu cheie cu ajutorul căruia autorul își compune pledoaria, mereu reluată, a apropierii de om, a înțelegerii lui profunde, posibilă numai prin renunțare la prejudecăți. Norma identității între *chip* și *tip*, acreditată de autorii clasicismului, reprezintă pentru romantici o astfel de prejudecată. Credința că identitatea profundă a ființei nu poate fi stabilită strict după aparența ei corporală și fizionomică capătă pentru romantici valoarea unei norme. Transcrisă sub forma nonidentității dintre *chip* și *tip*, norma romantică a portretului structu-

rează două formule predilecte : 1. tipul este inferior chipului ; 2. tipul este superior chipului. Acestora, prin remanență, li se adaugă și vechea formulă a identității dintre tip și chip.

De cele mai multe ori, înfățișarea unui personaj, chipul sub care pătrunde în povestire, are valoarea unui element derutant, furnizînd false informații asupra persoanei descrise. Întregul comportament al celui portretizat pare să fie, ulterior, consemnat de autor cu unicul scop de a-i dezvălui esența reală, identitatea inaparentă, singura adevărată. Iată portretul ocnașului Jean Valjean așa cum pătrunde în prima parte a romanului :

> „...rar se întîmpla să întîlnești un trecător cu o înfățișare mai păcătoasă. Era un bărbat de statură mijlocie, îndesat și voinic, în puterea vîrstei. Să tot fi avut vreo patruzeci și șase sau patruzeci și opt de ani. O șapcă cu cozorocul de piele pleoștită îi ascundea în parte fața arsă de dogoarea soarelui și leoarcă de sudoare. Prin cămașa lui de pînză neînălbită, groasă, prinsă la gît cu o mică ancoră de argint, se vedea pieptul păros ; avea o cravată răsucită ca o frînghie, pantaloni albaștri de doc, roși, jerpeliți, cu un genunchi peticit și cu altul găurit, o bluză veche, cenușie, zdrențuită, cîrpită la unul din coate cu o bucată de postav verde cusută cu sfoară ; pe spate purta o raniță întesată, închisă bine și nouă ; în mînă, un ciomag lung, noduros ; în picioare, ghete țintuite, fără ciorapi, cu capul tuns și barba mare. Nădușeala, arșița, mersul pe jos, praful, sporeau înfățișarea respingătoare a acestui prăpădit. Deși ras în cap, avea părul zbîrlit, căci începuse să-i crească și părea că n-a fost tuns în ultimul timp". (V. Hugo, *Mizerabilii*, București, ESPLA, 1954, p. 168-169).

În acest caz, respingătorul rămîne consecința unei circumstanțializări sociale a vieții, descrise doar prin

atributele sale modificabile, ale unor indici, schimbători, imprimați de împrejurări : îmbrăcămintea deteriorată, masca de murdărie, părul neîngrijit. Scurtcircuitat ulterior prin consemnarea actelor ce dezvăluie substanța morală a personajului, aptitudinea de a iubi și de a se sacrifica, portretul nu este totuși doar o prezență gratuită în roman, ci semnifică prin chiar lipsa de semnificație ce i se recunoaște. Paradoxul acesta, frecvent la Hugo, are rostul de a discredita acele convenții care au deprins omul să-și evalueze semenii pornind de la criteriul fals al aspectului exterior. Formula presupune grade de complicație. Spre deosebire de situația din *Mizerabilii*, în *Omul care rîde* substanța personajului nu mai este ascunsă de o mască vremelnică, ci de una *definitivă*. Formele umane ale eroului au fost mutilate cu scop profesional, fiind pregătit în vederea „carierei" de cerșetor. O mască definitivă poartă și Quasimodo, hîd prin voința hazardului. Hidosul formelor aparente, în toate aceste cazuri, ajunge să conoteze valorile de contrast iradiate de ființa profundă, mereu surprinsă în conflict cu suprafața prin care se oferă înțelegerilor superficiale. De altfel, toate portretele realizate de Victor Hugo în *Nôtre Dame de Paris* ascund un program, o redefinire a omenescului. Autorul, prin Phoebus, aduce urîțenia morală disimulată sub un chip frumos ; la polul opus, Quasimodo, în simetrie răsturnată, ilustrează frumusețea morală „acoperită" de o înfățișare urîtă.

Portretistica, astfel concepută, răstoarnă monotonia echilibrului clasic, face posibile noi efecte estetice prin introducerea în imagine a grotescului, a monstruozității, a urîțeniei, aspecte altădată refuzate. Ingeniozitatea „tehnică" a autorului care află, de fiecare dată, altă modalitate de justificare a hidosului, ce poate afecta, definitiv sau numai temporar, formele umane, obligîndu-le să emită mesaje false, nu trece fără consecințe asupra epicului. Sînt imaginate mereu situații noi, sporind inventarul motivelor și, prin aceasta, complexitatea combinatorie.

Aptitudinea pentru iubire presupune, în înțelegerea autorului de formulă romantică, o perspectivă morală de examinare a ființei, repartizată într-un tipar angelic sau demonic în funcție de semnul identificat în sentiment, benefic sau malefic. Această „dispoziție mentală", prin extensie, afectează și portretistica. Ei i se datorează faptul că în structura figurilor printr-un sistem de „gesturi verbale", își fac loc aceleași opoziții, angelic/demonic, ce nu vor întîrzia să dea imaginilor aspectele unor serii. Subiectiv, atras de misterul ascuns în factorul irațional al vieții, autorul romantic, cu sensibilitate pentru formele orale de poezie, pentru credințele și tradițiile folclorice, își caută adesea în aceste zone sursa propriei creații. În numeroase cazuri, chiar portretul întreține relații strînse cu aceste credințe, devenite sisteme de inducție, care-l modelează și-i dau semnificație.

Nuvelele fantastice ale lui Théophile Gautier utilizau portretul în mod aproape excesiv. O povestire, *Jettatura*, se organizează în jurul unui portret. Credința în puterea magică a privirii de a provoca răul sau de a ucide chiar — întîlnită și în civilizația noastră tradițională unde un larg sistem de formule de exorcizare își leagă rostul de o restituire a stării naturale alterate prin „deochi" — modelează figura din povestirea amintită. Personajul, care posedă strania putere de a provoca răul *privind*, nu este asemenea tuturor celorlalți muritori ; frumusețea lui este *rea*, demonică. Portretul lui Paul d'Aspremont, insistent desenat, este un exemplu concludent :

> „Era un tînăr între douăzeci și șase și douăzeci și opt de ani sau cel puțin atît erai ispitit să-i dai la prima vedere, căci, dacă te uitai cu mai multă atenție, îți se părea ori mai tînăr, ori mai bătrîn, într-atît chipul lui enigmatic trăda deopotrivă prospețime și oboseală. Părul, de un blond-închis, se apropia de acea nuanță numită de englezi *auburn* și parcă lua sub soare reflexe arămii și metalice, în timp ce la umbră părea aproape negru ; profilul oferea linii pure și ferme, fruntea

avea protuberanțe pe care un frenolog le-ar fi admirat, nasul desena o nobilă curbă acvilină, buzele erau frumos desenate iar bărbia, rotundă și viguroasă, te făcea să te gîndești la medaliile antice ; totuși, aceste trăsături, frumoase în sinea lor, nu alcătuiau un tot agreabil. Le lipsea acea misterioasă armonie care îndulcește contururile și le topește laolaltă. Legenda vorbește despre un pictor italian care, vrînd să-l reprezinte pe arhanghelul răzvrătit, i-a compus o mască de trăsături frumoase dar disparate, realizînd astfel un efect de groază mai puternic decît dacă l-ar fi zugrăvit cu coarne, sprîncene arcuite și gura strîmbă. Chipul străinului producea și el o astfel de impresie. Ochii mai cu seamă erau extraordinari ; genele negre care îi înconjurau contrastau cu culoarea cenușiu-deschis a ochilor și tonul șaten aprins al părului ; apoi, osul nasului, foarte îngust, îi făcea să pară mai apropiați decît permit principiile desenului iar expresia lor era cu adevărat imposibil de definit. Cînd nu se opreau asupra unui lucru anume, o vagă melancolie, o afecțiune galeșă se citea într-o licărire umedă ; dacă se fixau asupra unei persoane sau asupra unui obiect, sprîncenele se apropiau, se crispau și modelau o cută perpendiculară pe frunte : ochii, din cenușii deveneau verzi, se striau cu nervuri galbene ; privirea țîșnea ascuțită, aproape tăioasă ; apoi, totul își lua placiditatea de la început și personajul cu aer mefistofelic redevenea un tînăr monden, membru al Jockey Clubului, dacă vreți, mergînd să-și petreacă vacanța la Neapole..." (Théophile Gautier, „Jettatura", în vol. *Avatar*, București, Univers, 1974, p. 168-169).

Sensul în care trebuie interpretat chipul personajului este specificat de autor amintind legenda în legătu-

ră cu imaginea arhanghelului răzvrătit, Satanail. Simbol prin excelență al răului, diavolul își împrumută semnificația figurii în structura căreia i-a fost recunoscută pecetea. În mod obișnuit însă, Gautier revine asupra portretului pe care, cum procedează și în această povestire, în mișcări succesive, îl completează, îl nuanțează, îl amplifică astfel încît să-l transforme într-o imagine aptă să exprime un mesaj din ce în ce mai tulburător, subordonat sensului narațiunii. Reintroducerea portretului în mișcarea epică are cele mai diverse motivații ; în *Jettatura,* imaginea este reactivată de superstiția celorlalți și, în ultimă instanță, de tratatul ocultistic descoperit de erou printre volumele unui anticar. Iritat, și speriat, de coincidențele pe care i le sugerează lectura cărții de magie, d'Aspremont își examinează propriul chip în oglindă :

> „Se așeză în fața unei oglinzi și se privi cu o intensitate înfricoșătoare : această perfecțiune disparată, alcătuită din elemente frumoase care nu sînt întrunite de obicei, îl făcea să semene mai mult ca oricînd cu arhanghelul decăzut și-i da o strălucire sinistră pe fundalul negru al oglinzii ; fibrilele pupilelor i se întortocheau ca niște vipere convulsionate, sprîncenele vibrau ca arcul din care a fost trasă o săgeată ucigătoare ; cuta albă de pe frunte te ducea cu gîndul la cicatricea lăsată de un trăsnet și părul roșu părea că arde cu flăcări de iad ; paloarea de marmură a pielii scotea mai mult în evidență fiecare trăsătură a acestei fizionomii cu adevărat îngrozitoare". *(op. cit.,* p. 213-214).

Spre deosebire de prima imagine, a cărei semnificație malefică era mai degrabă sugerată prin comparația deschisă de autor, aceasta multiplică numărul trăsăturilor nefirești și le accentuează : asemănarea cu „arhanghelul decăzut", „strălucirea sinistră" a chipului din oglindă, mișcarea de „vipere convulsionate" a luminilor

din pupile, vibrația sprîncenelor asemenea unui „arc din care a fost trasă o săgeată ucigătoare", cuta de pe frunte amintind o „cicatrice lăsată de trăznet", „părul roșu, părînd că arde cu flăcări de iad" etc. Descompuse trăsăturile lasă să se vadă felul cum răul colcăie în întreaga ființă, căpătînd condiția unei proiecții infernale, mustind de venin și otravă (vipere, săgeată ucigătoare). Semnul sancțiunii divine („cuta albă de pe frunte te ducea cu gîndul la cicatricea lăsată de un trăsnet") asociat culorilor funeste (roșul părului și paloarea pielii), forțează înscrierea într-o paradigmă definitivă : demonul. Toate aceste elemente compun un sistem de „gesturi verbale" care, în forme apropiate, pot fi întîlnite în numeroase alte portrete ale unor personaje „satanice".

„Mitologia" romantică, pe de altă parte, disociază sufletul, nucleu divin, deci etern, al vieții, de trup, formă limitată, vremelnică, servind drept suport „arheului spiritual". Această ordine duală, pe care o regăsim și la Eminescu [15], stimulează motivul, de largă circulație, al transmigrației sufletelor. Literatura avatarurilor transformă portretul într-un element strategic al operei, prin el fiind mijlocită întîlnirea unor motive în combinații aproape algebrice. În povestirea *Avatar*, Gautier, apărat de autoritatea exotică a magiei hinduse, operează comutări bizare de identitate între trei personaje : Octave de Saville, Olaf Labinski și Balthazar Cherbonneau. Identitatea aparentă, ține să precizeze autorul, este consolidată de valorile inaparente, ale sufletului, astfel încît „desfăcînd" o existență în forma sa corporală și esența psihică, operînd substituiri, ființa rămîne credincioasă nu formelor, proteză inertă, ci psihicului, a cărui forță neobișnuită este motivată tocmai de apartenența la planul valorilor eterne. Renunțînd să mai reproducem portretele personajelor deoarece descrierile sînt mult prea ample, vom aminti numai „rocadele" ce se produc : de Saville împrumută aparența corporală a contelui Labinski ; contele este exilat în forma vizibilă a lui de Saville. Seria peripețiilor care decurge în urma transfe-

rului se încheie prin revenirea contelui în propriul trup, în vreme ce în trupul mult mai tînăr al lui de Saville, al cărui suflet scapă de sub controlul bătrînului doctor Balthazar, acesta își instalează propriul arheu, oferindu-și prima unei existențe prelungite.

Exemplele asupra cărora ne-am oprit sînt deja suficiente pentru a formula o concluzie de valoare mai largă în legătură cu metoda portretistică a romanticilor. „Dispoziția mentală" a orientării a fost, de altfel, semnalată în mai multe rînduri. Silvian Iosifescu, oprindu-se asupra momentului romantic, reținea „o extindere enormă a procedeelor antitetice". Consecința acestora pare să fie un obsedant *gest disociativ* ce îmbracă forma opoziției :

> „Sînt opuse trăsăturile feței celor de caracter — noblețea și spiritul de jertfă ale monstruosului Quasimodo. E opus caracterul condiției sociale umile : genialitatea valetului Ruy Blas. Înăuntrul aceluiași caracter, trăsăturile se înfruntă și duc la redempțiunea cîte unui personaj : curtezana Marion Delorme se purifică prin dragoste, Lucreția Borgia prin afecțiune maternă". (Silvian Iosifescu, *Construcție și lectură*, București, Univers, 1970, p. 164).

Subsumată intenției de a exprima „structura contradictorie a realității" [16], antiteza modelează, cum am văzut deja, și portretul, modalitate literară prin care este concretizată o atitudine de înțelegere a ființei umane. Unitate friabilă, imaginată permanent printr-o *conjuncție a opuselor*, omul păstrează și el aceeași „structură contradictorie", sigiliu ce rămîne semnul de recunoaștere al spiritului romantic. Revolta împotriva convenției estetice nu întîrzie să aducă, și pentru romantici, eșuarea în propria convenție. Atitudinea iconoclastă, într-o ordine a lucrurilor, devine idolatrie, în altă ordine. Ieșirea din inerția noii convenții va face necesară căutarea altei forme de echilibru pe care o vor propune autorii de metodă realistă.

3. 7. Realismul

Formele *subiective* de cunoaștere, prezente în creația literară și artistică a romanticilor, sînt schimbate de autorii metodei realiste cu modalități *obiective*. Metoda prevede o renunțare la idealizarea vieții în numele unui *adevăr uman*, al existenței cotidiene, pe care autorul se simte acum obligat să-l semnaleze. Dacă romantismul intenționase mai mult o exaltare a omului, recunoscîndu-i aspirații care-l înălțau dincolo de limitele sale firești, realismul urmărește mai degrabă o coborîre a lui, o readucere la scara firească a vieții. Portretele excentrice ale personajelor romantice erau, și ele, subordonate intenției de a scoate în evidență, în deschidere angelică sau demonică, măreția condiției umane. Pozitivi, realiști își situează eroii într-un univers complex, încărcat de obiecte, care nu sînt altceva decît „prelungiri" ale identității, proiecții vizibile ale orizontului interior. O semiotică tulburătoare a lucrurilor motivează densele pasaje descriptive care cunosc o frecvență și o intensitate nemaiîntîlnită pînă acum. Într-o lucrare publicată încă la începutul acestui secol, G. Reynier semnala acuitatea observației ca pe un procedeu definitoriu al autorului de metodă realistă a cărui atenție se îndreaptă :

> „...asupra a ceea ce este vizibil, tangibil, de un adevăr indiscutabil. Ceea ce el notează cu excelență sînt semnele aparente care caracterizează un om, trădîndu-i condiția sau profesiunea, de asemenea acelea care-i marchează mai precis individualitatea : înfățișarea, jocurile fizionomiei, felurile de a vorbi, de a se mișca, particularitatea fizică care sare mai întîi în ochi". (G. Reynier, *Les origines du roman réaliste*, Paris, Hachette, 1912, p. 9).

Nu numai „dispoziția mentală aflată la baza noii metode, ci și „gesturile verbale" în care se traduce sînt

semnalate în pasajul reprodus. Pe seama lor trebuie să căutăm o explicație a modificărilor care afectează figura. În sinteza epică, relațiile portretului cu diversele elemente ale operei se schimbă, rostul și locul lor devine altul, fiind, în mod obișnuit, integrat unor mai ample secțiuni descriptive care deschid construcția narativă sau o întretaie. Analizînd schimbarea de perspectivă pe care o aduce realismul, Tudor Vianu insista tocmai asupra funcției epice a acestor pasaje :

> „Odată cu Balzac începe o minuțioasă descriere a deprinderilor generale, a lucrurilor care înconjoară oamenii, a străzilor, a clădirilor, a mobilierului, a operelor de artă, a costumelor ș.a.m.d. De unde clasicismul evocase pe om într-o lume fără obiecte, spațiul se umple acum pînă la refuz și oamenii ne sînt prezentați mișcîndu-se printre lucrurile datorite industriei lor, care în același timp îi înrîurește și îi exprimă. Miile de feluri de a fi și de a se purta ale contemporanilor apar în același timp, omul încetează de a mai fi o problemă de psihologie generală, ca în vremea clasicismului. Icoana lui se particularizează. Omul apare angrenat într-o deasă țesătură de relații sociale, care îi răpește oarecum libertatea acordată cu generozitate de poeții clasicismului, atunci cînd în tragediile și epopeele lor evocau „eroi". (Tudor Vianu, *Figuri și forme literare*, București, Editura Casei Școalelor, 1946, p. 41).

Altfel formulată, aceeași observație o regăsim și la E. Auerbach [17] în analiza pe care acesta o face la portretul doamnei Vauquer. Paginile din *Mimesis*, semnalînd mai întîi efortul autorului de a surprinde caracteristicile unui *mediu social* („milieu"), descompus în orizonturi ce se închid, succesiv și concentric, insistă asupra „consonanței" dintre acesta și personaj. Consonanța, în accepția pe care o dezvăluie metoda balzaciană, este consecința unei *corelații :* mediul modelează personali-

tatea individului, dar și acesta își răsfrînge personalitatea în mediul ambiant. În cazul concret al pensiunii Vauquer, Balzac nu ezită să pună sub accent, într-un mod cît se poate de explicit, această corelație: „...sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne". Iată însă descrierea personajului care-l preocupa pe E. Auerbach :

> „Îndată se înfățișează și văduva, gătită cu boneta ei de tul, de sub care atîrnă o buclă rotundă de păr fals, ce lunecă într-o parte ; calcă agale, tîrșindu-și papucii scîlciați. Fața-i bătrîioară și bucălată, din mijlocul căreia nasul îi iese ca un plisc de papagal ; mîinile mici și durdulii, mutra ei grăsană ca de țîrcovnic, sînii revărsați, care tremură la fiecare pas — toate se potrivesc de minune cu această sală, unde mizeria se prelinge ca igrasia pe pereți, unde s-a cuibărit specula și al cărei aer dospit și înmiresmat e respirat de doamna Vauquer fără nici o scîrbă. Chipu-i rece ca întîia brumă de toamnă, ochii împresurați de zbîrcituri, cu expresia lor care trece de la surîsul profesional al dansatoarei la posaca încruntare a cămătarului, pe scurt, întreaga ei făptură te lămurește asupra pensiunii, după cum pensiunea te lămurește asupra persoanei sale. Temnița nu merge fără temnicer ; una fără alta nu pot fi închipuite. Buhăiala gălbejită a acestei femei mărunte este produsul vieții acesteia, după cum tifosul este consecința emanațiilor dintr-un spital. Juponul ei de lînă tricotată, mai lung decît fusta croită dintr-o rochie mai veche și ale cărui scame curg prin găurile stofei mîncate de vreme, reprezintă parcă, luați la un loc, salonul, sala de mîncare și grădinița, vestește înfățișarea cuhnei și parcă-ți spune cam cum trebuie să arate clienții pensiunii. Cu ea aici tabloului nu-i mai lipsește

nimic. Avînd aproape cincizeci de ani, doamna Vauquer seamănă cu toate femeile care au trecut prin grele impasuri. Are ochi sticloși, înfățișarea nevinovată, a unei codoașe, care mai întîi îți respinge cu indignare tîrgul, pentru ca apoi să-ți poată smulge o plată mai bună, și care, ca să trăiască bine, e gata la orice ; gata să vîndă pe George sau Pichegru, dacă George sau Pichegru n-au fost încă vînduți. Totuși, clienții pensiunii, auzind-o oftînd și văicărindu-se ca și dînșii, o cred săracă lipită pămîntului și spun că *la urma urmei e o biată femeie de treabă*. (H. de Balzac, „Moș Goriot", în vol. *Opere alese*, București, ELU, 1965, p. 15-16).

Comparat cu portretul lui Grandet (v. 2. 7.), proiectat, ca și acesta, pe un *fundal*, întregul mecanism al descrierii ar putea fi „demontat" cu ușurință. Ambele imagini, realizate cu insistență și preocupare pentru detaliu, vădesc o aceeași intenție, semnalată de E. Auerbach : consonanța dintre personaj și încăperea unde locuiește, casa în care-și duce viața, modul cum își concepe existența, calitatea anturajului, cu un cuvînt, cadrul ambiant al vieții cotidiene. Ca și Grandet, doamna Vauquer, „oftînd și văicărindu-se", își construiește o mască în spatele căreia își ascunde un aspect al identității reale, arătîndu-se celorlalți *altfel de cum este*. Există însă și trăsături ce nu pot fi ascunse, sau pe care personajul nu ține să le ascundă, din motivul că, în înțelegerea lui, nu au *valoarea* celor ce încearcă să le camufleze : *vîrsta* și, derivată de aici, mizeria fiziologică, ascunse sub o „buclă de păr fals", *avariția* și averea, disimulate „oftînd și văicărindu-se". Dintre trăsăturile ce nu pot fi ascunse, sau care, din punctul de vedere al personajului, nu fac necesar acest efort, Auerbach se oprea asupra celor denunțate de fusta doamnei Vauquer, „sinteză a diferitelor încăperi din pensiune, anticipînd gustul produselor culinare și prevestindu-i pe locatarii pensiunii". Fusta doamnei Vauquer, în care cercetătorul german vedea „un

simbol al milieu-lui", este însă un element mai complex al acestui portret. În acest amănunt vestimentar se întîlnesc și capătă expresie evidentă nu numai caracteristicile mediului, deci ale unui cadru exterior care conține și modelează viața, ci și tensiunile orizontului interior, valorile structurii intime ce participă, în egală măsură, la acest proces : feminitatea și avariția. Instinctul feminin, trădat de efortul personajului de a-și ascunde vîrsta sub o „buclă de păr fals", este concurat, și acesta este celălalt avertisment al insistentei descrieri balzaciene a fustei doamnei Vauquer, de avariție, instinct mai puternic, cu rost ordonator în planul identității morale, dezvăluit de starea veșmîntului : „juponul ei de lînă tricotată, mai lung decît fusta croită dintr-o rochie mai veche și ale cărui scame curg prin găurile stofei mîncate de vreme..."

Există o contradicție între „bucla de păr fals" și fusta doamnei Vauquer, sugerînd nu o structură „monocentrică" a personajului, cum pare să înțeleagă E. Auerbach, care-l raportează, spre a-l explica, la un „milieu", ci una conflictuală. Din aceasta decurge *dramatismul* personajului, îndeaproape înrudit cu Grandet în ce privește modul cum este conceput. Doamna Vauquer este surprinsă, de altfel, într-o criză de feminitate, amănunțit prezentată, în urma întîlnirii cu Goriot. Într-un mod discret, prin detaliile pe care le conține, portretul pregătește, „anunță" chiar, această criză.

Analizînd procedeele portretistice balzaciene, E. Auerbach ceda tentației de a le raporta la diversele declarații prin care autorul încerca să-și conceptualizeze intențiile, cum o face, de exemplu, în *Avant-propos* la *Comédie Humaine* (1842). Din acest motiv, cum se întîmplă în cazul pasajului analizat în *Mimesis*, portretul este situat în relație *exclusivă* cu un cadru exterior al vieții („milieu"). Este neglijat astfel factorul imanent al vieții prezent în portretistica balzaciană sub forma unei predispoziții psihologice, motivată prin ereditate, atavism sau mai neclarele explicații frenologice. Atunci cînd „transcrie" reacțiile lui Bianchon, medicinistul, care, aplicînd

sistemul lui Gall, identifică asemenea predispoziții — bosa Iudei la domnișoara Michonneau, bosa paternității la moș Goriot — autorul află doar un pretext, în consonanță cu modul de gîndire și limbajul epocii, de a echilibra, printr-un factor interior formei de viață, acțiunea modelatoare a mediului. Dincolo de acțiunea acestuia, o realitate metafizică, distinctă, continuă să pulseze obscur în straturile profunde ale ființei. Credința că această realitate ar putea fi cunoscută este întreținută, acum, de o adevărată *mistică a formelor* ce ia aspectul doctrinelor fiziognomonice sau frenologice, cu ecouri puternice în portretistica balzaciană.

Oricît de autoritară ar fi acțiunea exercitată de mediul ambiant asupra individului, oricît de puternic ar fi accentul pe care autorul de metodă realistă îl pune pe acest cadru modelator, factorul irațional al vieții, principiul sensibil, continuă să participe, sub forma sentimentelor, a instinctelor, la „mecanica" existenței. Pe seama acestor *agenți ai mișcării* este căutată, adeseori, justificarea unui comportament derutant, constînd în „alunecări" inexplicabile printr-o *programare* din exterior a vieții. Determinările concrete, spațio-temporale și circumstanțiale, ale unui destin primesc, într-o manieră specifică, un complement al *rațiunii imanente*, decurgînd din statutul de *entitate complexă* recunoscut ființei umane.

S-ar fi putut crede că un asemenea statut, generos, totuși, avea să paralizeze, pentru multă vreme, spiritul neliniștit, scormonitor, al literaturii. N-a fost așa. Nici în acest chip pe care i l-a zugrăvit realismul, omul, după un timp, nu a mai vrut să se recunoască. Descoperise că este altceva. Mai mult sau mai puțin decît o entitate complexă ?

3. 8. Literatura de avangardă

Începutul acestui secol literar, plin de contradicții, da semne timpurii de neliniște. Orientări divergente, unele efemere, semnalau, mai zgomotos sau mai discret, o anumită stare de criză a esteticului. Inițiate de miș-

cările de avangardă, tentativele de redefinire a literaturii își legitimau drepturile acuzînd rutina, conformismul social și artistic. Autorii avangardei considerau că omul a devenit deja prizonierul propriilor sale convenții, că închistarea spirituală, vizibilă în literatură, este consecința unei îngrădiri a imaginației prin norme și reguli ce răpesc omului bunul său cel mai de preț — *libertatea*. Rostul artei, afirmau suprarealiștii, nu este de a deveni o temniță a spiritului, ci o forță eliberatoare. Iată cum sună un pasaj din primul manifest al suprarealismului :

> „Doar cuvîntul libertate este tot ce mă exaltă încă. Îl cred propriu să întrețină, la nesfîrșit, vechiul fanatism omenesc. El răspunde fără îndoială singurei mele aspirații legitime. Printre atîtea nenorociri pe care le moștenim, trebuie să recunoaștem, totuși, că cea mai mare libertate a spiritului ne este lăsată. Nouă ne rămîne să nu o măsurăm într-un mod grav. A reduce imaginația la sclavaj, cînd tocmai ea ar fi ceea ce, într-un mod grosier, numim fericire, înseamnă să ascunzi tot ceea ce se află, în adîncul sinelui, de justiția supremă. Singură imaginația îmi face dovada a ceea ce *ar putea* fi, și este destul pentru a ridica puțin teribila interdicție ; destul, de asemenea, pentru a mă abandona ei fără teama că mă voi înșela (ca și cum ne-am putea înșela și mai mult). Unde începe să devină malefică și unde se oprește securitatea spiritului ? Pentru spirit posibilitatea de a rătăci nu este, mai curînd, un mod de a intra-n atingere cu binele ?“ (André Breton, „Manifeste du surréalisme“ (Manifestul suprarealismului), 1924, în vol. *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1970, p. 12-13).

În atitudinea realistă, Breton afla „mediocritate, ură și suficiență platâ“, considerînd că și-a tocit sensibilitatea eșuînd în legea minimului efort. Compusă prin aglo-

merarea unor „imagini de catalog", opera literară nu mai face altceva decît să consolideze un comod, și dispreţuitor, sistem de „locuri comune". Acest „loc comun" este, de altfel, o obsesie a autorilor ce aparţin avangardei. Apariţia lui în gîndire, prin limbaj, coincide unui obstacol, unei detenţii a spiritului. De aici eforturile de rafinare a formelor expresive destinate, în programul avangardei, să conducă la o depășire a stării de criză, la o sincronizare a artei cu realitatea. Regăsim obsesia „locului comun" și mai tîrziu, în incisivele „note" ale lui Eugène Ionesco :

> „Îndată ce o formă de expresie este cunoscută, este deja perimată. Un lucru spus este deja mort, realitatea este dincolo de el. Forma este o gîndire înghețată. Un mod de a vorbi — deci un mod de a fi — impus sau doar admis este deja inadmisibil. Omul avangardei este asemenea unui dușman aflat chiar în interiorul cetăţii pe care se îndîrjește s-o năruie, contra căreia se revoltă pentru că, asemenea unui regim, o formă de expresie stabilită este, și ea, o formă de opresiune. Omul avangardei este un opozant ce se confruntă cu sistemul existent. Este un critic a ceea ce este, criticul prezentului, — nu apologetul lui." (Eugène Ionesco, *Notes et contr-notes, Discours sur l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1966, p. 77-78).

Această resurecţie a spiritului romantic, revolta împotriva convenţiilor care închid orizontul și „dresează" imaginaţia, începe, în literatura noastră prin Urmuz, autor al unor celebre „pagini bizare", circulînd în manuscris încă din anii 1908—1909. Publicat mult mai tîrziu, în 1922, de Arghezi, Urmuz nu a mai apucat să-și trăiască succesul literar pe care i l-au pregătit autorii din avangardă. Tipărindu-i în 1930, la Editura unu, volumul *Algazy & Grummer*, avangarda revendica în Urmuz precursorul prin excelenţă. Puţinele pagini rămase de la fostul grefier demonstrează că autorul lor ajunsese la o

concepție estetică superioară contemporanilor lui. Povestirile sînt o dovadă că detectase acele maladii ale limbajului, care-l autodistrug, alterînd, totodată, condiția literaturii.

Suficiențele literaturii și ale limbajului îl conduc pe Urmuz către parodierea lucidă a temelor, motivelor, a imaginilor convenționalizate de o tradiție literară „obosită". Literatura, pare să spună Urmuz, amenință să se închidă în propriu-i sistem, autonom, ca urmare a faptului că, asemenea mecanismelor genetice, tinde să se reproducă numai pe sine însăși, rupîndu-se de real. Sub aparențele bufone ale parodiilor, lesne poate fi descoperit avertismentul mai grav în legătură cu puterea perfidă a automatismului, de gîndire și expresie, de a-și dezvolta propriul cîmp de inerție. Odată prinsă în plasa acestuia, imaginația își pierde întreaga ei forță creatoare. Înstrăinarea omului de sine însuși începe prin limbaj și continuă prin literatură, ne previne fostul grefier. Nu în mod explicit, ci prin narațiunile lui care caută *locul comun* numai pentru a-l asocia altui loc comun, incompatibil însă dintr-o perspectivă logică. Procedeul ducea la plăsmuirea unei suprarealități absurde, proiecție a latențelor eliberate din carapacea automatismului. Este implicată, prin aceasta, și structura portretului ; figura, și ea, era împinsă în absurd :

„Gayk este singurul civil care poartă pe umărul drept un susținător de armă. El are gîtlejul totdeauna supt și moralul foarte ridicat. Nu poate fi ostil multă vreme cuiva, dar din împrejurarea că este aproape în permanență ciupit de vărsat și cu unghiile netăiate, îți face impresia că este în tot momentul gata să sară pe tine pentru a te ciuguli. Ascuțit bine la ambele capete și încovoiat ca un arc, Gayk stă totdeauna puțin aplecat înainte, astfel că poate ușor domina împrejurimile. Ține să fie pregătit pentru orice eventualitate, și de aceea doarme numai în frac și mănuși albe, păstrînd ascunse sub pernă o notă diplomatică, o can-

titate respectabilă de pesmeți și... o mitralieră". (Urmuz, *Emil Gayk*, în Punct, I, 9 1925).

În ciuda faptului că rămîne riguros articulată din punct de vedere gramatical, descrierea nu este decît o aberație, un delir verbal în care funcția referențială a limbajului a fost practic anulată. Imaginea se autodesemnează, ridicînd orice punte care, prin asemănare sau analogie, ar putea-o lega de realitate. Forțele de disoluție operează la nivelul semnificatului, amintind răsturnările de viziune plastică încercate de Marc Chagal. Atitudine ludică ? Manifestare regresivă ? Sau refuzul unei lumi ce nu mai este percepută și recunoscută ca fiind stabilă, ci violent zdruncinată de criza propriilor ei valori ? Răspunsul, cum am văzut în pasajele desprinse din scrierile manifest, îl dau chiar autorii avangardei. Evadarea din prizonieratul formelor era prima consecință a acestei meditații, dintr-o perspectivă nouă, asupra ființei umane. Cititorului, în opoziție cu platitudinea cotidiană, poate cu brutalitate marcată uneori, îi sînt reamintite posibilitățile infinite ale visului, înrudit cu ficțiunea prin libertate și idealitate.

Efect al paradoxului, riscul întreprinderii rămîne ca mișcarea să cantoneze în ceea ce constituia însuși obiectul revoltei sale : *convenția*. Automatismele incriminate se răzbună, mai tîrziu, atunci cînd autorii avangardei vor începe să-și reproducă propriile modele. Chiar portretul absurd nu va întîrzia să capete aspectul unei serii :

„Șmaie este un tip compus din : ochelari, boccea, calendar și trapez de lemn cu om săritor. În toate anotimpurile poartă aceleași haine, aceeași pălărie de turist, nedespărțindu-se de ele niciodată..." (Moldov, *Șmaie*, unu, aprilie, 1928).

Modelul este ușor de recunoscut între portretele lui Urmuz :

„Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate..." (Urmuz, *Ismail și Turnavitu*, în Cugetul românesc, I, 3, 1922).

Cu avantajul unui plus de luciditate, cîștigat în urma experienței avangardiste, literatura s-a întors repede la vechile și, totuși, mai semnificativele sale procedee portretistice. În formele sale recente, epicul își exprimă nostalgiile ; reîntoarcerea la imaginea *umană* are loc ținînd seama de regulile clasice ale figurației. Umanitatea pare să-și mărturisească astfel neputința de a renunța la căutarea identității sale despre care nici avangarda nu i-a vorbit decît parțial.

3.9. Tipologia portretului

Reluarea concluziilor formulate în cuprinsul acestor digresiuni istorice este dificilă și, într-un fel, superfluă. Totuși, încercînd să strîngem în cîteva etichete tipologice, cu toate riscurile pe care acestea le ascund, observațiile referitoare la existența unor tipare istorice ale portretului literar, trebuie să atragem atenția, încă o dată, că figura nu face decît să concretizeze un *model uman*. Mai mult decît aceste modele, valori difuze și abstracte, portretul literar concentrează și fixează într-o imagine semnificativă modalitatea de asumare a condiției umane implicată de o concepție și un tip de sensibilitate care exprimă epoca. Instabil, modelul se rectifică succesiv, își schimbă esența și echilibrul. Dialectica modelelor coincide unui proces de corectare a imaginii. Putem vorbi astfel :

1. În antichitatea clasică, despre o imagine a omului ca *proporție divină*.
2. În literatura Evului Mediu, despre o imagine a omului *damnat :*
   — imperfect
   — vinovat
   — prizonier
3. În literatura Renașterii, despre o imagine a omului *forță*.
4. În literatura clasicismului, despre o imagine a omului ca *rațiune și echilibru*.

5. În literatura romanticilor, despre imaginea omului ca *realitate duală, antagonică.*
6. În literatura realismului, despre imaginea omului ca *entitate complexă.*
7. În literatura de avangardă, despre o imagine a omului ca *inerție.*

Un proces este însă un sistem de sisteme și, pentru a restitui acestor tipare dimensiunea lor reală, trebuie să conjugăm fiecare model înregistrat între 1—7 cu formele flexionare grupate în tipologia de la 2. 16. Altfel spus, tiparele la care, în cursul acestui capitol, am redus o realitate complexă presupun, pentru a deveni fapte literare, întîlnirea cu celălalt sistem de tipare, ale literaturii de oriunde și de oricînd.

Convenind că există o determinare *temporală* a portretului nu putem evita o întrebare ce a căpătat, prin educația carteziană a gîndirii, aproape valoarea unui reflex : Există și o determinare *spațială ?*

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

4. PORTRET ŞI CULTURĂ

4. 1. Obsesia identității

Modul cum omul se consideră pe sine este diferit nu numai în timp, de la o epocă la alta, ci și în spațiu, de la o cultură la alta. Modelată de un complex de factori ce concentrează întreaga devenire spirituală a unui popor, atitudinea de asumare a chipului se reflectă, în forme discrete sau mai stridente, și în structura imaginilor. Proiecțiile plastice sau literare ale chipului omenesc ascund o adevărată *obsesie a identității*, o veșnică preocupare a tuturor tipurilor de cultură de a traduce în semne vizibile esența inaparentă a individualității.

Nici o civilizație nu acceptă formele umane în starea lor *naturală*; toate recurg la rectificări al căror scop este de a include individul într-un univers secund, *cultural*, prin conformare față de un model. Am putea urmări procesul acesta începînd cu îmbrăcămintea, formă dintre cele mai generale de îndepărtare de starea naturală a vieții [1]. Ca și locuința sau modul de hrană [2], veșmîntul este impus de climă, de modul de viață, nomad sau sedentar, de tipul de cultură, pastorală, agrară, militară etc. Veșmîntul intră însă într-un sistem mai complicat de relații cu universul unei culturi deoarece tinde să nu reprezinte doar o modalitate de protejare a corpului și de înfrumusețare a persoanei. El capătă și o semnificație morală în măsura în care se dovedește legat de o anumită pudoare în asumarea corporalității. Totodată, prin mecanismele culturale, este convertit într-o marcă ce semnalează : apartenența la un trib, sexul, condiția socială sau rangul purtătorului într-o ierarhie socială, situația matrimonială sau confesiunea.

Conformarea față de un model elaborat de o cultură nu se rezumă la înveșmîntarea formelor umane, ci împrumută și aspectul unor intervenții directe. Tatuajele [3] sau inciziile [4], alungirile craniului [5] sau modificările danturii [6], machiajele ceremoniale [7] și mutilările religioase [8], tonsurile [9] sau coafurile [10] cu semnificații riguroase sînt numai cîteva dintre modalitățile de a acționa asupra corpului cu scopul de a-l remodela. Aceste intervenții nu sînt motivate numai de o estetică corporală consacrată de tradițiile locale. În toate civilizațiile, corpul este considerat suport al forței vitale, al sufletului, și devine, din această cauză, obiectul unor interpretări mitice [11]. Tehnicile de „prefacere" a aspectului vizibil al persoanei au, de cele mai multe ori, menirea de a corecta formele, de a le oferi semnificațiile profunde precizate de mit. Mărcile corporale, cu funcții magice sau religioase, nu au numai rostul de a proteja, de a neutraliza orice acțiune malefică orientată împotriva persoanei, ci constituie adevărate sisteme de semne care compun aproape un limbaj. Ca orice limbaj, nici acesta nu are sens decît în interiorul convențiilor care l-au fixat și l-au admis.

Integrarea în societate a individului, în culturile tradiționale, este marcată ritual prin modificări ale înfățișării, definitive sau numai temporare [12], de natură să „informeze" asupra situației lui sub aspectul gradului de inițiere, stării civile, situației juridice sau sanitare. Nu numai formația religioasă, apartenența la un trib, la o clasă socială sau de vîrstă, care se bucură de anumite drepturi, sînt „anunțate" prin „ornamentele" [13] corporale, ci și experiențe mai mult sau mai puțin obișnuite ce pot surveni într-o existență, aducînd bucurii sau întunecînd-o [14]. Bijuteriile chiar, la origini, erau obiecte cu funcție magică, de apărare, dar și embleme ce dezvăluiau identitatea, sau un aspect al identității, purtătorului.

Forma de echilibru spiritual pe care o realizează o cultură restrînge perspectiva asupra ființei umane și într-un alt mod, mai puțin spectaculos. Particularitățile relațiilor omului cu mediul de viață, solicitate de caracteristicile acestuia, natura preocupărilor, a experiențelor cotidiene, prin care este modelat un tip de sensibilitate, se insinuează, în diverse maniere, nu numai în universul operei literare, ci și în formula portretistică.

4. 2. Logica comparației /a/

Chipul iubitei, evocat în cunoscutul portret din *Cîntarea cîntărilor*, este conturat prin concentrarea unor comparații oarecum derutante :

> „Ce frumoasă ești, iubito, ce frumoasă ești ! / Ochii tăi sînt ochi de porumbiță sub măhrama ta. / Părul tău este ca o turmă de capre, poposită pe coama muntelui Galaad. / Dinții tăi sînt ca o turmă de oi tunse, care ies din scăldătoare, / toate cu gemeni și nici una din ele nu este stearpă. / Buzele tale sînt ca un fir de cîrmîz, / și gura ta este drăguță ; / obrazul tău este ca o jumătate de rodie sub măhrama ta. / Gîtul tău este ca turnul lui David, zidit ca să fie o casă de arme ; / o mie de scuturi atîrnă de el, / toate scuturi de viteji. / Amîndoi sînii tăi sînt ca doi pui de cerb, / ca gemenii unei căprioare, care pasc între crini". *(Cîntarea cîntărilor*, 4, 1-5).

Asocierea pe care o caută comparația — părul, amintind o turmă de capre, dinții, asemănați unei turme de oi etc. — nu are, probabil, nimic neobișnuit în ea pentru o imaginație modelată de evenimentele unei civilizații pastorale. Orizontul unei asemenea lumi, dominat de idealuri sau obsesii „fixate" prin experiențele vieții cotidiene, află în turme un echivalent al opulenței, al bogăției, iar în puii gemeni un sinonim al fecundității. Opusă sterilității, repede *negată* dar, în mod semnifica-

tiv, nu absentă în gînd, fecunditatea este convertită estetic. Poate prin sugestiile de simetrie pe care le aduc puii gemeni, fecunditatea pătrunde în cîmpul frumosului. În ce privește opulența, sistemul asociativ este simplu : o mulțime, turma de capre sau de oi, simbol al abundenței, califică, împrumutîndu-și semnificația, o altă mulțime, părul sau dinții. Orientarea comparațiilor către acele sisteme de valori de care, într-o asemenea civilizație, depinde existența nu poate fi decît consecința unei sensibilități „educate" de un mod de viață pastoral. Căutînd o logică a comparațiilor ar trebui, poate, să ne oprim tocmai la acest gen de „ligamente" care divulgă o anumită „dispoziție mentală" ce se traduce într-un semnificativ sistem de „gesturi verbale".

Pe de altă parte, prezența rarefiată a obiectului cultural — turnul lui David, scutul, salba, mahrama — sugerează o lume „naturală". În mecanismul comparației frecvența termenului *natural* păstrează un raport cantitativ superior față de termenul *cultural*. Pornind de la aceste constatări, un etnolog ar orienta concluziile analizei către particularitățile relațiilor dintre universul real și cel ideal în scopul de a semnala *solidaritatea* celor două planuri ale vieții.

4.3. Logica enumerării

Bucolismul acestui mod de viață nu mai poate fi regăsit și în portretul homeric, expresie a unui alt tip de civilizație. Nu trăsăturile personajului interesează descrierea, deși, în conformitate cu un procedeu pe care l-am amintit (3. 2.), perfecțiunea este sugerată prin deplasarea într-o paradigmă a *divinului* deschisă de o comparație rapidă : „ca un zeu de chipos". Privirea insistă asupra armelor, enumerîndu-le :

> „Prinse să-și pună podoaba de arme pe umere
> Paris / Cel ca un zeu de chipos, Alexandru,
> bărbatul Elenei / Pulpele-nfășoară-întîi în dalbe pulpare de-aramă / Bine-ncheiate în sponce
> de-argint ; ca să-și apere pieptul, / El și-l în-

cinse cu platoșa fratelui tînăr Licaon. / Platoșa-i vine turnată pe trup, și anină de umăr / Spada de aramă, țintată-n argint, și pe urmă ridică / Marele, țeapănul scut, și în capul vîrtos el își pune / Luciul coif cel cu tuiuri din coadă de cal, iar pe creastă / Tufa de păr, vînturată mereu, fîlfîia-ngrozitoare. / Țapăna suliț-apucă și bine cu pumnul o strînge". (Homer, *Iliada*, cîntul III, ed. cit., 326-336).

Enumerarea devine un „gest verbal" semnificativ, reflex, probabil, al unei obsesii marțiale care-și aplică sigiliul asupra întregii epopei. Pentru această mentalitate războinică a *Iliadei*, armele devin obiecte ce specifică vocația militară implicată de modelul eroic al universului homeric. Faptul că privirea alunecă repede peste trăsături, dar este atrasă, în schimb, de piesele metalice ale armurii inventariate complet poate avea și o altă explicație. Cuirasa metalică reprezintă încă, pe cît s-ar părea, o *raritate* a momentului. Nici chiar fiul regelui din Troia nu este posesorul unei armuri complete, ci este obligat, în vederea luptei cu Menelaos, să împrumute platoșa unuia dintre frați.

Dacă în portretul din *Cîntarea cîntărilor* formele umane căutau să-și păstreze aspectul *natural*, de astă dată, prin tehnica enumerării pieselor metalice ale armurii ce *ascund* trupul, este prezentat procesul de îndepărtare față de identitatea naturală a individului.

4. 4. Logica evaluării

Portretul marțial se conjugă însă în paradigme diferite de la o cultură la alta ca urmare a înscrierii mereu în alte sisteme de valori care-l modelează. În India, ținut al interiorizării, al concentrării mentale, imaginea războinicului nu mai impune prin accesoriile sale. Portretul filtrează, în primul rînd, aspectele ce trasează silueta spirituală a luptătorului care, asemenea prințului Rama, se domină în primul rînd pe sine. În lumea războinicilor

nordici, raportarea unui personaj la modelul cultural face loc altor reacții, instituite de o perspectivă diferită de înscriere în real :

> „Acum se cade să-i numim pe feciorii lui Njal. Cel mai mare, Skarphedin, era înalt, vînjos și meșter la mînuirea paloșului, înota ca un viței-de mare și nu-l întrecea nimeni la fugă. Lua hotărîri năprasnice și nu știa ce-i frica, era tăios la vorbă, dar de obicei știa să se stăpînească. Părul îl avea castaniu, inelat, iar privirea-i era pătrunzătoare. Fața-i smeadă, cu trăsături ascuțite, părea cioplită în piatră. Nasul îi era coroiat, bărbia mult ieșită în afară și gura urîtă. Avea însă înfățișarea unui adevărat luptător". *(Njala — Saga despre Njal*, București, Editura Minerva, 1980, vol. I, p. 73-74).

Această „omologare" a persoanei are în vedere, cum se întîmplă în cazul lui Skarphedin, fiul lui Njal, destinul său de *luptător al mărilor*. Evaluarea suportă cenzura unui mod de viață diferit, concretizat în experiențe ale căror semnificații se păstrează în sistemul „gesturilor verbale" însumate în structura portretului. Trăsăturile neplăcute ale celui portretizat — „bărbia mult ieșită în afară și gura urîtă" — sînt contracarate, în această mentalitate, de însușirile războinice : înalt, vînjos, meșter la mînuirea paloșului, alergător rapid și bun înotător. În prezentarea acestui vareg, ultimul detaliu este semnificativ pentru că strecoară aluzia la un mod de viață ce presupune contactul cu *apa*. Efectul vieții desfășurate în apropierea mării se traduce, în acest exemplu, în evaluarea ascunsă în comparație : „înota ca un viței-de-mare". Raportate la universul unei culturi, aceste imagini ale omului dezvăluie surprinzătoare discontinuități de atitudine. De la o cultură la alta, ca urmare a acțiunii exercitate de un complex de factori, „dispoziția mentală" se schimbă, imaginația este orientată spre alte valori ce oferă o semnificație a vieții.

4. 5 Logica tatuajului

Între acești factori trebuie să includem însă și alte situații care participă la mișcarea de conversiune a formelor naturale în forme culturale. Un exemplu aflăm în literaturile mai puțin cunoscute ale continentului african :

> „Pasărea charki pe braț i-a desenat, / Iar coapsa cu discuri și benzi a încrustat / Și-n piele înscris-a : „Urmeaz-o acum, / Privește-o, admir-o — și uită-ți de drum !“ (Rudolf Prietze, *Haussa Sprichwörter und Haussa-Lieder*, Kirchain, N-L, 1904, apud Janheinz Jahn, *Istoria literaturii neoafricane*, București, Editura Univers, 1975, p. 126).

Cele două „pachete“ logice în care se grupează verbele reține atît obsesia tatuajului — a desenat, a încrustat, a înscris, cît și rostul acestuia, ce pare să fie unul magic, de provocare a iubirii — urmeaz-o, privește-o, admir-o, uită-ți de drum.

Amintind acest exemplu, nu am ținut să evităm o complicație implicată de cercetarea portretului literar : particularitățile relației de solidaritate dintre universul ideal și cel real așa cum sînt mărturisite de structura figurii. Existența procedeelor de rectificare a formelor umane, cu sens magic, religios, medical sau estetic, a făcut obiectul unei literaturi etnografice impresionante prin volumul pe care-l atinge. Semnificațiile acestor procedee sînt deosebit de complexe prin faptul că implică deschideri spre mitologia comunităților ce le practică, spre legendele totemice ale triburilor sau doctrinele mistice ale unor seminții, spre normele estetice sub autoritatea cărora are loc o conformare față de un model. Frumosul uman, confirmînd o observație a lui Croce [15], se dezvăluie a fi o categorie dezarmant de relativă, cu flexiune nu numai istorică, ci și spațială. Portretul literar, legat prin cele mai surprinzătoare fire de modelele antropologice, absoarbe, în diferite maniere, o realitate care dizolvă condiția umană, considerată din perspectiva

unui gen proxim. Declanșarea acestor forțe centrifuge pe care le divulgă structura imaginilor pare să fie motivată de o aceeași obsesie a identității denunțată, în exemplul amintit, și prin acest apel la forța magică a tatuajului [16].

4. 6. Logica machiajului

În fenomenologia rectificărilor trebuie să distingem între prefacerile *definitive*, de felul mutilărilor sau tatuajelor, și cele *temporare*, asemenea machiajului. Obiceiul pieilor roșii de a-și compune cu ajutorul vopselelor, pentru fiecare împrejurare mai importantă a vieții, o altă înfățișare, cu valoare de element al unui lexic cultural, aparține acestor tipuri de rectificare provizorie. O atare situație nu putea trece fără ecou asupra literaturii și, în plan mai restrîns, fără consecințe asupra portretului. Iată un cîntec de vînătoare al indienilor pueblos :

> „Plec din Acoma și-ncalț mocasinii mei cei noi ; / sînt bărbat și-ncalț mocasini frumos cusuți. / Îmi vopsesc cu grijă trupul, mi-l vopsesc pe îndelete, / Cu argilă albă, neagră, galbenă și roșie. / Și îmi pun pieptar de pînză, cu desene prea frumoase, / Și-mi încing apoi genunchii cu împletituri de lînă, / Și cu lînă împletită-mi leg și-ncheietura mîinii, / Brațu-apoi mi-l leg cu pînză, lungi fîșii de pînză verde, / Și cu crengi mlădii, pe care mi le prind de braț cu panglici. / Cu vopsele negre, roșii, îmi vopsesc apoi obrajii. / Și îmi pun în păr, în creștet, pană luată de la șoim. / Tolba cu săgeți mi-o pun, arc cioplit din curcubeie, și săgeți, săgeți de fulger. / Merg cîntînd, și cîntu-mi cheamă cerbii să alergencoace". *(Cîntecul bizonului,* antologie de Dan Grigorescu, București, Minerva, 1978, p. 76, *Vînătoarea de cerbi).*

Versurile pe care le-am transcris își au izvorul într-o altă „dispoziție mentală", a unei societăți unde viața depinde, prin modul cum se organizează, de vînătoare. Fiind vorba despre un text tradițional, trebuie să vedem în acest portret un model al vînătorului. Integrarea în model garantează reușita acțiunii, deschisă prin chiar acest ritual de asimilare cu *Vînătorul exemplar*. Versurile cumulează, probabil, și o funcție mnemotehnică prin descrierea sistemului de operații magice ce se execută într-o împrejurare anume, ordinea și destinația lor. Rostul acestei prefaceri a înfățișării fiind unul magic, gestul este dublat prin cuvînt, cum se întîmplă și în cazul descîntecelor noastre, ceea ce are drept consecință un *autoportret*. Dar masca în spatele căreia se ascunde individul este lipsită de orice valoare *personală*; înfățișarea este a unui *rol*; adoptînd masca magică, individul renunță la sine, se conformează imaginii vînătorului exemplar a cărui carieră dorește s-o repete. Subsumată imaginii *culturale*, imaginea *naturală* a omului se șterge, cedează locul Modelelor, valori supraindividuale care-i reglementează raporturile cu lumea.

4. 7. Logica comparației /b/

O cu totul altă concepție asupra persoanei pare să închidă în sine formula portretistică a vechii literaturi chineze. În descriere, imaginea umană rămîne o valoare care *singularizează*. Contemplarea formelor, pe de altă parte, poate stimula atitudini lirice asemănătoare celei din *Cîntarea Cîntărilor*. Pasajul pe care-l reproducem este inclus într-o povestire din perioada Sun, sec. X—XIII, intitulată *Zeița de jad*:

> „Pletele — aripioare de greier / Nor plutind ușor. / Sprîncenele — doi fluturi / Îngemănați în zbor. / Buzele — vișine coapte / Fruct cu miez bogat / Ascund geloase dinții / Tăiați din matostat. / Invoaltă-i ca un lotus / Și are mersul lin / Iar de cîntat nici graurul / Nu cîntă mai divin". *(Zeița de jad*, în vol. *Peș-*

tera duhurilor din muntele de la Soare-Apune, București, Editura Univers, 1973, p. 35).

Sub aspect tehnic, procedeul de construcție este asemănător celui din *Cîntarea Cîntărilor*, constînd într-un cumul de comparații, dar perspectiva de apropiere dezvăluie o altă „dispoziție mentală". Dacă în cazul portretului din *Cîntarea cîntărilor* termenii comparațiilor căutau *monumentalul*, în intenția de a sugera grandiosul formelor omenești, cel de al doilea portret implică o perspectivă *miniaturală*. Silueta este micșorată la proporții de figurină ca urmare a efectului de reducție pe care-l realizează de astă dată aceiași termeni ai comparațiilor. În imaginea aceasta, delicat-senzuală, poate fi recunoscut întregul rafinament al culturii în care a fost plăsmuită. Chipul evocat este tăiat în linii a căror finețe și subtilitate amintește fragilitatea detaliului unor figurine cizelate în fildeș de vechii maeștri chinezi.

4. 8. Logica comparației /c/

Asemănător, pînă la un punct, prin tehnică de construcție, este, în literatura noastră, cunoscutul portret mioritic :

„Mîndru șiobănel,/ Tras printr-un inel,/ Fețișoara lui,/ Spuma laptelui,/ Mustășioara lui,/ Skicu grîului ;/ Perișoru lui,/ Pana corbului ;/ Okișorii lui,/ Mura cîmpului,/ Coaptî pi sûb foi/ Neajunsî di ploi,/ Coaptî la răcoari,/ Niajunsî di soari ;/ Coaptî la pămînt,/ Neajunsî di vînt./ (I. Diaconu, *Ținutul Vrancei*, București, EPL, 1969, *Miorița*, p. 366).

Și de astă dată, termenii comparațiilor sînt căutați printre valorile *naturale* ale lumii, fiind dezvăluit, prin aceste „gesturi verbale" un tip de sensibilitate agrestă. Imaginea pare să canonizeze un ideal al frumuseții masculine. Integrat, în mod obișnuit, unei construcții epice care prezintă o atitudine de asumare a morții, portretul, prin întîlnirea Morții cu Frumusețea, realizează o puternică tensiune dramatică. Figura prezintă însă și un anu-

mit echivoc prin faptul că relația de comparație, înțeleasă într-un mod strict, lipsește. De aici o ambiguitate a imaginii, pe care o semnalam și la 2.15., pentru că, pe fondul unei meditații asupra morții, recunoașterea în diferitele trăsături ale chipului a unor elemente aparținînd cosmosului are drept consecință o topire a contururilor umane. Comparațiile în cheie vegetală urmăresc să fixeze o identitate prin efecte plastice? Sau, prin disoluția formelor pe care o sugerează, „deschid" drumul unei semnificații simbolice a morții? Forma eliptică a acestor comparații „imperfecte" pare să aducă, sistematic, sugestia unui *trup cosmic*. Ideea consubstanțialității astfel exprimată, deși aparent confirmă, în mod real însă aduce o negație a morții. Sentimentul comuniunii cu natura, dealtfel, este întreținut în baladă și cu alte mijloace. De aici decurge, poate strania unitate a versurilor în cadențele cărora liniștea și neliniștea pulsează la fel de egal.

4. 9. Logica măștii

Literatura modernă, nu mai puțin, rămîne preocupată de cenzura exercitată asupra aspectului exterior al persoanei de codul unei civilizații. Organizată în jurul acestui subiect, o povestire a lui Ryunosuke Akutagawa, *Batista*, prezintă o asemenea situație legată de controlul aparențelor și de semnificațiile actului într-o civilizație a măștilor, a obiectelor și a gesturilor rituale:

> „...aproape în aceeași clipă vizitatoarea, o femeie ca de patruzeci de ani ce ședea pe un scaun, se ridică în picioare. Era îmbrăcată într-un chimono ușor, mov-cenușiu, de o eleganță căutată, a cărui posibilitate de prețuire îl depășea pe profesor, și acolo unde haori-ul din voal de mătase neagră, ce-i acoperea în parte pieptul, se desfăcu, el putu să vadă catarama de jad a cordonului, de forma unei castane de mare. Faptul că vizitatoarea purta

coafura *marumage* — acest lucru, chiar și profesorul, care de obicei nu lua seama la aceste mărunțișuri, îl observă numaidecît. Femeia avea fața rotundă, cu pielea de culoarea chihlimbarului, caracteristică japonezilor, și o inteligentă expresie maternă. La prima privire ce i-o aruncă, profesorul își spuse că mai văzuse undeva acel obraz". (Ryunosuke Akutagawa, *Rashomon,* București, EPL, 1968, p. 32-33).

Portretul acesta avertizează că sîntem în fața unui personaj care, în diverse moduri, își înscrie existența în *tradiție*. Vizitatoarea poartă o haină de gală tradițională, *haori,* iar coafura *marumage* este rezervată de tradiție numai femeilor măritate. Purtarea, pe de altă parte, sugerează o educație atentă față de relația socială. Impresia de cunoscut, pe care chipul vizitatoarei i-o lasă profesorului, este explicată prin faptul că femeia este mama unui student dintr-un cerc apropiat celui vizitat. Portretul devine un „plex nervos" al întregii povestiri. Doamna „cu glas limpede", cu „ton calm, egal", a venit să-i aducă profesorului vestea morții fiului ei. Contrastul dintre expresia personajului și gravitatea experienței în care este angajată oferă substanța epică a povestirii. Profesorul nu întîrzie să observe că :

„...nici felul de a fi, nici comportarea vizitatoarei nu vădeau prin nimic că i-ar fi murit fiul. În ochi nu avea o lacrimă. Iar glasul — glasul îi suna obișnuit. Ba mai mult decît atît, pe la colțurile buzelor îi înflorea licărul unui zîmbet. De aceea, dacă cineva ar fi privit-o numai, fără să-i audă cuvintele, s-ar fi gîndit poate că femeia discută despre obișnuitele mărunțișuri zilnice". (Ibidem).

Profesorul, a cărui educație fusese desăvîrșită în Europa, căsătorit cu o americană, compară mental severa cenzură a sentimentelor dovedită de vizitatoarea sa cu neobișnuita impulsivitate a europenilor. Adept al bushido-ului, profesorul are revelația eroismului.

Dar structura povestirii este mult mai complicată; portretul nu este conjugat numai cu expresia personajului și cu experiența în care este angajat. Tensiunea epică este sporită prin înregistrarea gestului necontrolat, ascuns privirii, surprins printr-un accident. Ridicîndu-și evantaiul căzut sub masă, profesorul vede, și acest lucru va fi considerat de el o *indiscreție*, mîinile femeii:

„...observă că ea, pesemne silindu-se să-și înăbușe tulburarea, frămînta din răsputeri, cu amîndouă mîinile, batista, gata-gata s-o rupă. În sfîrșit, văzu că între degetele-i subțiri, colțurile brodate ale mototolitei batiste de mătase tresaltă ca de adierea unui vînt... Biata femeie zîmbea, pe cînd în realitate toată ființa ei hohotea de plîns. Cînd profesorul ridică evantaiul și se îndreptă de șale chipul său avea o nouă expresie; era ceva deosebit de complicat, oarecum teatral, care se compunea dintr-un simțămînt de respectuoasă jenă, din pricină că văzuse ceva ce nu s-ar fi cuvenit să vadă, și pe de altă parte, dintr-un soi de satisfacție, decurgînd din conștiința acestui simțămînt". (Ibidem).

O ultimă relație în care intră Portretul reprezintă de fapt un efect de ricoșeu al conștiinței confruntate, întîmplător și livresc, cu înțelegerea europeană a unui gest asemănător. Pretextul acestei confruntări este oferit de un pasaj dintr-o lucrare a lui Strindberg, primul asupra căruia, după plecarea vizitatoarei sale, se oprește privirea profesorului:

„Pe vremea tinereții mele se vorbise mult de o doamnă Heiberg, pare-se o pariziană. Această doamnă folosea un procedeu scenic de dublu joc, a cărui subtilitate consta într-aceea că, zîmbind cu fața, ea-și sfîșia cu mîinile batista. Așa ceva noi numim astăzi efecte ieftine..." (Ibidem).

Este deschisă astfel o comparație [17] de suprafață mai largă între două moduri de manifestare a umanității ca

efect al controlului exercitat de formele de cultură. Povestirea lui Akutagawa caută, de fapt, să pună în evidență relația dintre forma împrumutată de viață și acțiunea modelatoare a unei atitudini de înțelegere la care ajunge un tip de societate. În exemplul la care ne-am oprit accentul cade asupra puterii de control a convenției sociale. Sugestia ascunsă în faptele relatate este că vechiul cod etic și protocolar al castei samurailor, Bushido, modelează nu numai comportamentul social, ci și, într-un plan derivat, vocația chipului uman de *a exprima*. Trăsăturile chipului încremenesc într-o mască menținută prin efort rațional. Aflăm aici un principiu al disimulării cu rădăcini mai profunde în vechea ideologie tradițională niponă. Imobilitatea figurii, calmul protocolar convertesc chipul într-o mască surîzătoare și, oarecum, absentă, menită să ascundă sentimentul. Chiar fericirea sau durerea, cum reiese și din exemplul la care ne-am oprit, rămîn situații interioare. Exteriorizate, sentimentele sînt impudice, imorale, căci pot răni prin egoismul lor indecent. Cenzurat de această morală altruistă, individul este subordonat grupului al cărui echilibru spiritual este deprins să-l apere și printr-un sever control al figurii, asemenea celui ce ascunde drama personajului lui Akutagawa.

4. 10. Tipologia portretului

Exemplele care să ilustreze existența unei relații între portretul literar și caracteristicile unei civilizații pot fi ușor înmulțite, dar prin aceasta apropierea de o concluzie s-ar complica într-un mod inutil. Dincolo de observațiile formulate deja, portretele analizate atrag atenția și printr-un alt aspect : atitudinea *activă* sau *pasivă* față de forma umană. În civilizația ebraică, chineză, chiar în cea românească, portretul reține imaginea *naturală* a omului. Absența unor modificări destinate să corecteze formele sugerează un tip de echilibru spiritual diferit de cel implicat în portretul lui Paris, în cel provenit din

literatura hausa, din cîntecul de vînătoare al indienilor pueblos sau din literatura niponă. Aflăm în aceste portrete o atitudine *activă*, a unor personaje care *se fac*, încercînd să capete o altă identitate decît cea naturală. Echiparea războinicului sau a vînătorului, tatuajul sau masca protocolară sînt echivalente unor acte de înscriere într-un model *cultural*. Atitudinea ascunde, cum am mai spus, o concepție asupra persoanei, convingerea că, în stare naturală, omul este imperfect, că numai prin aplicarea unor „placaje culturale" se poate apropia de un ideal.

În portretul iubitei din *Cîntarea cîntărilor*, în cel din povestirea chinezească, în cel din balada românească, formele omenești sînt acoperite, covîrșite, strivite de cele vegetale sau animale. Este sugerată astfel o retragere, o risipire a ființei în amănuntele dezordonate ale unui univers care invadează imaginația și o domină. Pentru greci, indienii pueblos sau niponi, imaginea umană capătă caracterul unei structuri raționale, dezvăluind o umanitate care, atunci cînd își resimte insuficiența, nu cedează, ci se remodelează. Obsesia consubstanțialității, care, din aglomerarea comparațiilor dizolvante, părea să transpară în primul caz, face loc, în cel de al doilea, gestului de refuz. În moduri diferite, omul se face pe sine însuși, forțînd prin aceasta o deschidere de orizont. Orgoliul sau umilința acestor atitudini de înțelegere a propriei condiții sînt preluate și de „tiparele" imaginilor care „absorb", prin chiar faptul că se opresc asupra umanității, concepția ce-i traduce înțelegerea față de propria natură.

Dispoziția mentală care exprimă orizontul unei culturi poate fi semnalată nu numai prin reducerea la opoziții de tipul activ:/:pasiv, ci și monumental:/:miniatural sau definitiv:/:temporar etc. Cercetarea imaginilor, pornind de la care devine posibilă recuperarea acestor diferențe legate de modul cum omul își asumă condiția, ne obligă, în cele din urmă, să înregistrăm existența unui complicat sistem de *modalizatori* ai figurii. Numim „modalizatori", în acest caz, toate acele forme elaborate de

o cultură în scopul de a crea și de a menține un echilibru spiritual ce are la bază o concepție asupra ființei umane și a vieții. Chiar dacă am restrînge cercetarea acestor modalizatori la spațiul delimitat de stricta aplicare la proiecția literară a imaginii umane, înregistrarea, catalogarea lor în tipuri și clase, ar deveni o operație pe cît de dificilă, pe atît de inutilă. În fond, însă, nu acest lucru interesează, ci deducerea unor concluzii de o valoare mai generală referitoare la relațiile imaginilor cu universul cultural. O asemenea concluzie ar putea fi înscrisă în prelungirea unei observații formulate de Wellek și Warren, care pregătea o analiză a formelor metaforei :

> „Fiecare stil de epocă are figurile sale de stil caracteristice care-i exprimă Weltanschaunng-ul ; fiecare perioadă își are metoda ei metaforică specifică". (Wellek-Warren, *Teoria literaturii*, București, ELU, 1967, p. 260).

Pornind de la această constatare, cei doi cercetători scot în evidență faptul că în statutul unei figuri, cum ar fi metafora, sînt incluse conotațiile specifice unei *epoci* literare. Aptitudinea metaforei de a „prelua" o atitudine estetică de asumare a lumii este pusă în evidență prin compararea atitudinii specifice neoclasicismului față de baroc. Rostul comparației este de a proba o mobilitate, în *timp*, a figurii. Din analizele asupra portretului reiese însă că există și o „flexiune" în *spațiu* a figurilor a căror structură „se deschide" ca urmare a acțiunii exercitate de sistemele de modalizare dezvoltate de orice cultură.

5. PORTRETUL ÎN LITERATURA ORALĂ

5. 1. Probleme ale oralității

În cazul literaturii orale, cercetarea portretului ca figură obligă la acceptarea unor diferențe specifice față de literatura scrisă. Acestea decurg din particularitățile modului de comunicare pe care-l reprezintă oralitatea [1]. Ca și scrierea, însă cu mult înainte de inventarea formelor grafice de transmitere a unui mesaj, oralitatea este o *tehnică de comunicare*. Considerată sub acest aspect, i-a fost recunoscută capacitatea de a impune locutorului un anume comportament, de a-i oferi o formă de expresie gîndirii, de a-l orienta pe cel ce comunică spre anumite structuri lingvistice [2]. Ca tehnică de comunicare, oralitatea recunoaște autoritatea unor scheme, diferite de cele impuse de exprimarea prin scriere, în conformitate cu care este structurat mesajul. Marea diferență pe care comunicarea orală o presupune față de cea scrisă ține de faptul că înțelegerea orală nu este posibilă decît prin contactul direct între colocutori. Din acest motiv, societățile ce reprezintă formele orale de cultură sînt întemeiate pe relații personale iar raporturile concrete dintre indivizi au o importanță mult mai mare decît în societățile de tip modern, unde comunicarea este *mediată prin relee*. Dincolo de faptul că orice gen de releu, făcînd necesare operații de codificare și decodificare, presupune, ca o primă consecință, *alienarea*, structura mesajului se realizează diferit, întrucît se supune mereu rigorilor altui sistem.

Cercetarea comunicării orale cu funcție poetică, în intenția de a pune în evidență o estetică a oralității, a fost inițiată, aparent paradoxal, de un elenist preocupat

de metrul operelor homerice. Elenistul, Milman Parry, publica în 1928 un studiu[3] asupra epitetului homeric în cuprinsul căruia atrăgea atenția că, în aceleași condiții prozodice, *epitetul se repetă,* fără a se schimba cu nimic, de mai multe ori. Pornind de la această observație cu privire la recurența epitetului, Parry avansa către ideea că, într-un procent însemnat, epopeea homerică este o construcție *formulară.* Înțelegea prin aceasta că opera ar avea la bază un sistem de „prefabricate", *formulele poetice.* Dar un singur poet, oricît de înzestrat, socotea Parry, n-ar fi putut crea atîtea formule, astfel încît trebuiau considerate opera colectivă a mai multor generații de aezi, care recurgeau la ele spre a-și improviza cîntecele.

Atent față de concluziile formulate, Parry își verifică propriile observații inițiind o cercetare în Jugoslavia, ținut unde exista, activă încă, o puternică tradiție epică. În urma cercetării, concretizate într-un fond de 12 500 piese orale înregistrate, compunînd astăzi Colecția Parry a Universității Harvard, cercetătorul aduce cîteva noi puncte de vedere :

1. — epica sîrbă este formulară într-o măsură apropiată de cea a poemelor homerice ;

2. — formulele circulă de la un cîntăreț la altul, alcătuind un fond comun tradițional (pool) ;

3. — un cîntăreț nu își memorează repertoriul, ci îl improvizează, dezvoltînd anumite scheme ; (oral performance).

4. — variantele aceleiași piese, culese în momente diferite de la același autor, prezintă deosebiri, dar schema epică rămîne neschimbată ;

5. — folosind sistemul acelorași formule tradiționale, un cîntăreț poate improviza un cîntec în legătură cu orice subiect oferit ;

6. — toate compozițiile unui autor, pe lîngă faptul că sînt formulare, implică alte două trăsături esențiale : limitarea ingambamentului și construcția pe teme și motive.

Pornind de la aceste constatări, Parry și Albert Lord, elevul său, avansează spre o nouă teorie a oralității, înțeleasă ca o modalitate specifică de comunicare, dominată de forțe de inerție ce îmbracă aspectul stereotipiei. Teoria oralității, reluată de numeroși cercetători prin aplicare asupra vechii literaturi grecești, a epicii medievale anglo-saxone, asupra cîntecelor franceze de gestă sau a literaturilor orale active, a pus în evidență faptul că toate acestea recurg la un însemnat procent de formule care compun un fel de „lexic poetic". Principiile teoriei formulate de Parry se aplică, totuși, numai compozițiilor în versuri și, din acest motiv, rămîn în afara explicațiilor toate acele tradiții a căror formă de circulație o constituie proza [4].

Simultan cu Parry, și independent de cercetările acestuia, Vladimir Propp studia structura basmelor populare rusești. În urma acestei cercetări, Propp izola un model narativ [5] ce avea la bază un număr limitat de unități, *funcții* în terminologia propusă de cercetătorul rus, prin combinarea cărora, sub controlul anumitor norme, explica geneza scenariilor epice de tip oral. Concluziile cercetării au fost publicate într-o lucrare sincronă cu cea a lui Parry dar care, mult mai tîrziu, avea să devină obiectul unui neobișnuit interes. Completat în special prin cercetările lui Claude Bremond [6], care deduce un model generativ-transformațional al povestirii, demersul formalist inițiat de Vladimir Propp deschide o perspectivă nouă în cercetarea narațiunilor orale, prezentate asemenea unor configurații specifice de elemente *stabile* și *labile*.

Studiul basmului — ca plăsmuire aparent imobilă, rigidizată de coerciția propriei structuri de adîncime, identificată în schema logică ce formează armătura narațiunii — este continuat și sub alte aspecte. Stimulată de demersul formalist, ale cărui sugestii le preia, cercetarea narațiunilor orale este reluată de Nicolae Roșianu [7]. Atent la forțele de inerție ce le domină expresia, Roșianu izolează un impunător repertoriu de formule ale basmului, inițiale, mediane și finale, prin articularea

cărora se realizează povestirea ca operă literară concretă. Înregistrarea automatismelor de expresie, trădînd automatisme de gîndire, conduce la degajarea unui *lexic narativ* constituit chiar de sistemul acestor formule modelate de logica unei culturi și a unui mod de comunicare.

5. 2. Poetica formulelor

Socializarea și desocializarea limbajului ca urmare a acțiunii exercitate de două curente contrare ce se manifestă în limbă îl preocupase și pe Tudor Vianu, dar din perspectiva stilistică deschisă de formulă, de clișeul de vorbire :

> „Una din formele caracteristice ale părții sociale a limbii, și nu mai puțin a întrebuințării ei retorice, este locul comun, clișeul, adică acele asociații de cuvinte tipizate printr-o lungă întrebuințare, înzestrate cu o mare putere de circulație și pe care vorbitorii sau scriitorii le folosesc fără un control intelectual deosebit, uneori fără să le realizeze mental cu toată plinătatea". („*Figuri și forme literare*, București, Casa Școalelor, 1946, p. 177).

Pe fondul progreselor înregistrate de teoria comunicației, studiul formulelor a fost corelat tot mai strîns cu cercetarea faptelor de repetiție. Analiza lor părea să promită accesul către straturile profunde ale fenomenelor culturale, către zonele care iradiază acele forțe de inerție ce mențin unitatea și continuitatea unor atitudini de asumare a vieții. Considerate topos-uri, reprezentînd o creație colectivă, formulele literaturii orale au forța de a releva modul de gîndire și sistemul de valori care definesc un grup uman delimitat prin limbă. Acest statut recunoscut locului comun nu este arbitrar. Ca element care urcă cel mai departe în memoria colectivă, clișeul cucerește adeziunea spiritelor în civilizațiile tradiționale prin faptul că participă la consolidarea unor mecanisme

ce se repetă cu regularitate, instituind astfel certitudini confirmate de trecut.

Studiile asupra civilizațiilor tradiționale folosesc tot mai frecvent noțiunea de *model cultural* cu sensul de configurație specifică de elemente, structurate și structurante, care închide în sine un sens al experienței umane, asociat imaginii despre lume proprii unei culturi. Situația nu este străină de faptul că cercetările moderne de antropologie culturală, în special prin lucrările lui Georges Dumézil, Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss și alții insistă asupra faptului că tipul de echilibru spiritual pe care-l propun civilizațiile vechi se întemeiază, în mod esențial, pe autoritatea consacrată a modelelor. Înscrierea în model a ființei umane, atît prin gestul mărunt, cotidian, cît și prin semnificațiile simbolice ale marilor experiențe ontice, a constituit obiectul de studiu a numeroase cercetări [8]. O concluzie comună tuturor acestora, indiferent de modul cum era formulată, reținea faptul că setea de certitudine a umanității arhaice, pentru care modelele ar reprezenta dacă nu o garanție, în orice caz, o promisiune a adevărului sau a exemplarității, s-a manifestat în orientarea spre o *mitologie reiterativă*.

Din perspectiva acestei mitologii trebuie căutată semnificația comportamentului adoptat de omul culturilor tradiționale, care își *conformează* experiențele, inclusiv pe cele literare, prin raportare la modele, la o Formă nivelatoare. Înțelegem astfel și motivul pentru care, în literaturile orale, autorul fără nume este altceva decît geniul revoltat împotriva regulilor : pentru el legea, norma, modelul reprezintă un mod de *a fi* și de *a crea*. În interiorul literaturii orale, violarea regulilor este mai degrabă un semn al neputinței poetice decît al creației, trădînd ignoranța, incompetența, necunoașterea sistemului.

Aceste rînduri, poate prea puține, am considerat că le datoram, totuși, pentru a schița perspectiva adoptată în cercetarea procedeelor portretistice ale literaturii orale. Amintind aceste probleme ridicate de o modalitate

de înțelegere, a oralității am intenționat o circumscriere, oricît de sumară, a teritoriului spre care se deschide noua etapă a cercetării portretului.

5. 3. Portretul formular

În literaturile tradiționale, orale, portretul are o valoare de *topos* fiind realizat ca o *configurație de formule* stereotipe a căror inflexibilitate de ideograme le divulgă statutul de *elemente ale unui lexic poetic*. Formule similare pot fi regăsite, independent de orice comunicare directă, în puncte geografice îndepărtate și la distanțe în timp care exclud orice explicație din perspectiva mecanismelor unor simple influențe. Celebrul portret mioritic, în ciuda surprinzătoarelor lui aptitudini sintactice, numindu-i posibilitățile de a se articula în construcții epice relativ diferite, urmărit pe dubla coordonată a mișcării sale — în spațiu și în timp — se prezintă asemenea unei *structuri închise*, dominate de o puternică forță de inerție :

> „Mîndru șiobănel,/ Tras printr-un inel,/ Fețișoara lui,/ Spuma laptelui,/ Mustășioara lui,/ Skicu grîului ;/ Perișorul lui,/ Pana corbului :/ Okișorii lui,/ Mura cîmpului,/ Coaptî pi sup foi/ Neajunsî di ploi,/ Coaptî la răcoari,/ Najunsî di soari ;/ Coaptă la pămînt,/ Neajunsî di vînt./ (I. Diaconu, *Ținutul Vrancei*, București, EPL, 1969, „Miorița", p. 366 înreg. 1927).
>
> „Cine mi-a văzut,/ Pă drum ori pe cîmp,/ D-un voinic trecînd ?/ Fețișoara lui,/ Spuma laptelui ;/ Ochișorii lui/ Două mure negre/ Coapte-ntr-un rug verde,/ Coapte la pămînt,/ Neajunse de vînt,/ Coapte la răcoare,/ Neajunse de soare ;/ Sprîncenili lui./ Pana corbului,/ Mustăcioara lui,/ Spicu grîului/.
> (Gr. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, București, 1900, p. 1230, „Joi de dimineață", Zimnicea).

„Voinicel și 'nalt,/ Nalt și sprîncenat,/ Stricat de vărsat/ Sprîncenușa lui,/ Pana corbului,/ Ochișorii lui,/ Mura cîmpului./ Două mure coapte,/ De soare departe,/ Coapte la pămînt,/ Neajunse de vînt,/ Coapte la răcoare./ Neajunse de soare,/.
(Folclor din Oltenia și Muntenia, București, Editura Minerva, 1970, „Voinicul rănit", p. 203, colecția Gr. Crețu).

„Baba că-i spunea/ Semnili ce-avea :/ — Fețișoara lui,/ Spuma laptelui ;/ Perișorul lui,/ Pana corbului ;/ Mustăcioara lui,/ Spicu grîului ;/ Ochișorii lui,/ Mura cîmpului,/ Doo mure negre/ Coapte p-un rug verde ;/ Coapte la pămînt,/ Neatinse de vînt ;/ Coapte la răcoare,/ Neatinse de soare..."
(Al. Amzulescu, *Cîntece bătrînești*, București, Editura Minerva, 1974, „Voinicul rănit", p. 121, Ilfov, 1961).

„Eu te-aș întreba/ De nu mi-ai văzut,/ Nici n-ai auzit,/ De-al meu fecioraș,/ Nalt și subțirel, Tras printr-un inel./ Mustăcioara lui,/ Pana grîului ;/ Sprîncenele lui,/ Pana corbului,/ Ochișorii lui,/ Mura cîmpului,/ Coaptă la răcoare,/ Neajunsă de soare ;/ Coaptă la pămînt,/ Neajunsă de vînt./
(Folclor din Dobrogea, București, Editura Minerva, 1978, p. 250, „Maica Bătrînă", 1937, Tatiana Gălușcă-Cîrșmariu).

Impresia că ne aflăm în fața aceluiași portret *multiplicat* dispare dacă operăm o degrupare a formanților, a formulelor prin cuplarea cărora se naște figura. Singurul element prezent în toate cele cinci portrete din seria de mai sus îl formează grupul : „Ochișorii lui,/ Mura cîmpului,/ Coaptă la răcoare,/ Neajunsă de soare/ Coaptă la pămînt,/ Neajunsă de vînt". Formula „Fețișoara lui,/ Spuma laptelui", este prezentă numai în trei din cele cinci portrete, ca și „Mustăcioara lui,/ Spicu grîului/ sau „Sprîncenele lui,/ Pana corbului"/. Deși elemen-

tele ansamblului nu sînt aceleași de la un portret la altul, impresia de configurație constantă se păstrează. Iluzia nemișcării, a imobilității, figurii, nu este decît un efect susținut de mecanismele comparațiilor în structura cărora recunoaștem reacții asociative statornice. Inerția figurii pare să ascundă o inerție a imaginației „educate" sub autoritatea unor modele față de care a fost deprinsă să se conformeze.

Situația se repetă și în cazul altor portrete consacrate ale literaturii orale. Iată imaginea arapului așa cum o reține balada populară :

> „Săvai cel Arap/ Negru și buzat,/ Cu solzi de crap/ Dați pă după cap ;/ Două fire-n barbă,/ Două la mustață ;/ Cu mustăz' de rac/ Parc-ar fi un drac ;/ C-o mînă dă fier,/ C-un picior dă lemn,/ Jumăta' dă om ;/ În spate cocoșat,/ Spre chiep' găvănat ;/ Cu ochii beliți,/ Cu dinții rînjiți ;/ Un' te uiz' la dînsu/ Nu poz' ține rîsu,/ Pridideș' cu plînsu ;/ Cu traista la spate/ Și fără bucate ;/ Cu ulceaua-n mînă,/ Ciini-l trag de vînă".
> (Al. Amzulescu, *Cîntece bătrînești*, București, Editura Minerva, 1974, p. 216, „Chira Chiralina", înreg. 1958, Olt).
>
> „În oraș la Țarigrad/ Spaimă mare s-a-ncuibat,/ C-a venit spurcat arap,/ Cu solzi negri după cap,/ Ziua e urît ca noaptea,/ Iară noaptea-i ca și moartea,/ Buzele-s ca clisele,/ Dinții ca cheserile,/ Măsele ca pivele"/.
> (A. M. Marienescu, *Poezii populare din Transilvania*, București, Editura Minerva, 1971, p. 283, „Gruia lui Novac cu Sandalina și arapul").
>
> „Un arap buzat,/ Negru și ciudat,/ Cu solzi după cap,/ Parcă sînt de crap,/ Cu solzi mari pe burtă,/ Parcă sînt de știucă,/ Și cînd îmi strănută,/ Ciinii că-ntărîtă"/.
> (G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, București, 1885, p. 645, „Kira", Brăila, 1880).

„Un arap mare sangeap,/ Cu solzî galbeni după cap,/ Neică, pai' că este-un crap ;/ Cu mustățile de rac,/ Neică, pai' că este-un drac ;/ Ia vezi țeasta capului,/ Cît rotila plugului ;/ Ochii-n cap ca sitele,/ Măsele rîșnițele.../.
(Al. Amzulescu, *Balade populare românești*, I, București, EPL, 1967, p. 193, „Doicin bolnavul", Oltenia, 1951).

„Arapu buzatu,/ Negru, ciudatu ;/ Cu solzi după cap,/ Solzi ca de crap,/ Parcă e un drac ;/ Cu mustăți de rac,/ Mustăți cum e fusul/ Nu-mi pot ține rîsul"./
(Folclor din Dobrogea, București, Editura Minerva, 1978, p. 277, Tatiana Gălușcă-Cîrșmariu, „Chira Chiralina", 1938).

„Harapul buzat/ Negru,-ntunecat,/ Cu solzi după cap,/ Cu mustăți de rac,/ Cu fiori de drac."/.
(Fîntîna Dorului, București, Editura Minerva, 1975, p. 250, „Cheră Cheralină", C. Mohanu, *Țara Loviștei).*

„Nemerit-a, obosit-a/ Di-un arap negru, buzat,/ Cu trupu ca butia,/ Măsaua ca rîșnița,/ Velitoarea capului/ Cît rotila plugului..."
(Al. Amzulescu, *Cintece Bătrînești,* București, Editura Minerva, 1974, p. 185, Dolj, 1961, „Doicin").

Imaginația rămîne dominată de aceleași inerții și atunci cînd sînt schițate alte portrete : Gerul, Fata sălbatică, Măicuța bătrînă, Moșneagul, Voinicul, Întemnițatul etc.

Comparînd între ele aceste portrete ce provin din zone și epoci diferite, este dificil să evităm observația că, pentru literatura orală, portretul, ca unitate formulară, nu este doar o sumă a detaliilor integrate într-un ansamblu de sine stătător cu scopul de a schița identitatea unui personaj, ci este o *structură semnificativă* și implică o schemă de organizare a elementelor selectate tocmai datorită semnificațiilor cu care sînt investite.

Convenția figurii este subsumată în mod vizibil funcției sale poetice care canonizează imaginea aflată sub autoritatea unor modele normative.

Se naște, în felul acesta, un sistem de *portrete-formulă* funcționînd asemenea unor fișe de înmatriculare a personajelor, cărora le dezvăluie rangul, funcția, firea, sau autoritatea recunoscută în societate [9]. Structură autonomă, portretul nu întreține relații directe cu un *model real*, cu alte cuvinte, nu este legat, în primul rînd, de impresii venind din lumea exterioară, ci, asemenea oricărui topos, trădează un mod de funcționare a universului imaginativ. Indiferent de modelul real, adesea identificabil istoric, cum se întîmplă în cazul baladei [10], indiferent de personalitatea acestuia, portretul este uniformizat, fiind echilibrat cu funcția pe care personajul o acoperă în cadrele evenimentului epic. Fiecare funcție își selectează propriul sistem de conotații al căror rost, în cadrul imaginii, este de a specifica atributele ce califică, sau descalifică, un tip uman.

Figurile funcționează asemenea unor ideograme, sarcina care le este rezervată fiind aceea de a decupa în interiorul umanității serii rigide și limitate. Portretul personajului nu este conceput să prezinte o individualitate, ci o categorie și, din acest motiv, nu este înzestrat cu trăsături personale, ci cu atributele seriei. Umanitatea, recunoscută în măsura în care „încape" într-un model, nu impresionează o asemenea imaginație prin formele de evaziune, ci prin cele de conformare. Această canonizare a perspectivei este impusă de un mod de gîndire propriu civilizațiilor închise, tradiționale, susținut, consolidat, la rîndul său, de un mod de comunicare specific.

5. 4. Imaginea arhetipală

Dar în literaturile tradiționale, istoria portretului se dovedește a fi legată de gîndirea mitică, de un cult al modelelor prin raportare la care individul încerca să se

însereze printre valorile exemplare, rectificîndu-și, din acest motiv, *aspectul natural*. Numeroasele noastre descîntece, complemente poetice ale vechilor tehnici magice, sînt mărturii asupra modului cum preocupările individului legate de propriul chip pătrund în literatură ; ele dezvăluie și măsura în care poezia reține, deliberat sau nu, felul cum, în comportamentul uman, se strecoară obsesia imaginilor exemplare. Un descîntec, recent înregistrat, dezvăluie încă, sub aspectul unei situații de tensiune instituite între formele *unei realități refuzate* și cele ale unei *exemplarități căutate*, această fascinație a perfecțiunii :

„Azi de dimineață mă sculai, / Pe ochi negri mă spălai / Și pe potecuță o luai / Și roua o scuturai, / De dragoste mă-ncărcai / Și mă dusei la fîntînă : / — Bună dimineața, plină fîntînă / — Mulțumesc dumitale, fată bătrînă ! / De ce-ai venit, fată, la mine, aici ? / — Am venit să mă spăl pe mîini / De păr de cîini / Și pe picere / De păr de cățele. / Și am venit la tine să mă speli / Și să-mi pui pe umeri doi luceferi / Și să-mi pui în piept soarele / Și să-mi pui în spate luna / Și să mă speli frumos pe cap / De peri de țap, / Să fiu și eu dragă cui m-o întîlni / Și de cine mi-o place / Să m-asculte ca un prins. / Cine mi-o auzi sfatul / Să zică că e-mpăratul". / (Arhiva de folclor a Universității din București, înregistrare din 1975, Scheiul de Sus, Dîmbovița)

Nu este nici o dificultate să recunoaștem în acest descîntec o mai veche obsesie, întîlnită în textele publicate în urmă cu aproape un veac de Simion Florea Marian. Iată un fragment dintr-un descîntec de desfăcut pentru „fapt" :

„...de trei ori m-o cufundat, / Tare frumos m-a spălat, / Frumos m-o curățit, / Frumos m-o limpezit. / Din opinci de cîne / M-o desculțat, / În opinci de argint / M-o încălțat, /

> Din brîu de spini / M-o descins, / Și cu brîul soarelui / M-o încins. / Din contoș de lup / M-o desbrăcat / Ișlic de urs din cap / Jos mi-o luat, / Cunună de aur în cap / Mi-o așezat, / Soarele în piept mi-o pus / Și luna-n spate, / Iar pe umerei / Ce doi luceferei / Ce răsar în zori de zi, / Soarele mi-o luminat / Și pe mine m-o făcut / Curat, / Luminat..." (Simion Florea Marian, *Vrăji, farmece și desfaceri*, București, 1893, p. 223-224)

Neîmplinirea unui destin, în societățile tradiționale, adesea, pare să fi considerată consecința unei înfățișări imperfecte, respingătoare. În descîntecele reproduse mai sus, sentimentul de neîmplinire este urmarea nerealizării erotice. În primul caz, tehnica reparatorie reclamată de această situație are în vedere condiția de „fată bătrînă" a pacientei. Actul magic, orientat asupra formelor umane cu scopul de a le preface, are rostul de a-i restitui individului drepturile după care tînjește. Ritul de purificare la care se recurge constă într-o exorcizare a modelului negativ [11] „recunoscut" în înfățișarea pacientei. În structura acestuia obsesia unei regresiuni animalice este evidentă : „pe mîini — păr de cîini, pe picere — păr de cățele, pe cap — păr de țap". Modelul pozitiv, în opoziție cu cel negativ, trădează o nostalgie a exemplarității, exprimată prin celest, în termenii unei formule recurente : „...să-mi pui pe umeri doi luceferi / Și să-mi pui în piept soarele / Și să-mi pui în spate luna".

Această stabilă configurație de elemente, constituind un centru de inerție al portretului din literatura orală românească, poate fi regăsită în basm, baladă, colind, descîntec chiar în lirică. Transcriem aici numai cîteva dintre numeroasele exemple posibile :

> „Făt-Frumos, văzîndu-se iarăși singur, chemă calul și voind să se veselească și dînsul, îmbrăcă hainele cu soarele în piept, luna în spate și doi luceferi în umeri ; își lăsă părul de

aur pe spate..." (I. C. Fundescu, *Basme, orații, păcăliturі și ghicitori,* ed. a III-a, București, 1875, p. 61-76, „Făt-Frumos cu părul de aur"). /Basm / „...mi-l dezbrăca / Și de semne că-l căta. / Dar ce semne că-mi găsea ? Găsea-n pieptu-i soarele, / Lumina cu razele, / În cei doi dalbi d-umerei / Luceau doi luceferei ; / În creștetul capului, / Scrisu-i spicul grîului. / Iar mai jos, la subțioară, / Scrisu-mi-i d-o săbioară, / Semne bune de domnie, / Soție de vitejie... / (*Folclor din Oltenia și Muntenia,* III, București, EPL, 1968, p. 843-844, „Mircea Ciobanul") / Baladă /

„Lui Crăciun ălui bătrîn,/ În veșmîntu mohorît, / Lungu-mi-i, largu-n pămînt. / Pe la poale-i polijit, / Pe de margini mărgărit, / Jur-prejur de mînecele / Lucesc stele / Mărunțele ; / Între doi umeri ai lui / Lucesc doi luceferui / Dar din față și din dos, / Dar din față ce-a luceară ? / Lucea soare cu căldură. / Dar din dos ce mai lucea ? / Lucea luna / Cu lumina". (Alexiu Viciu, *Colinde din Ardeal,* București, 1944, p. 35-36). / Colind /

„În față îm suflară, / Luna în spate în scrisără / Și în umeri doi luceferi / Și în peptu soarele îm scrisără. / Rostul cu merè unsu-mi-au, / Glas de cuc în gură pusu-mi-au, / Gugiuman domnesc în cap pusu-mi-au, / Sprîncene de dragoste scrisu-mi-au..." (M. Gaster, *Chrestomație română,* II, p. 137-138), / „Descîntec de fapt" / „— Mare minune ! grăiește Vodă și pune să-l dezbrace ca să vadă dacă are semnele domniei pe el. Cînd îl desbrăcă ăia și-i iau seama, rămîn mirați : avea soarele-n piept, doi luceferi în umeri și luna în spate..." („Negru-Vodă și Mircea Ciobănașul", în C. Rădulescu-Codin, *Din trecutul nostru. Legende, tradiții și amintiri istorice,* București, f.a., p. 69-71). / Legendă /

Evident că sîntem în fața unui topos. Recurența formulelor în realizarea portretului le confirmă statutul de elemente ale unui lexic poetic, de o neobișnuită mobilitate sintactică și semantică. Mobilitatea constă, cum s-a putut vedea, nu numai în trecerea liberă a imaginii de la o categorie literară la alta, basm, baladă, colind, descîntec, legendă, ci și într-o adecvare a sarcinii semantice la semnificația mai largă a construcției epice în care intră. Elementele acestui topos păstrează însă o funcție constantă — aceea de insemne ale exemplarității și autorității. Ascunse, așa cum se întîmplă în basm sau baladă, sau ostentativ expuse, cum apar în colind sau descîntec, semnele păstrează același rost. Ele anunță, întotdeauna, condiția neobișnuită a celui care le-a căpătat : *ecou*, în basm, *frate regal*, în baladă sau legendă, *ființă mitică*, în colind, *persoană magică*, în descîntec. Însemnele pot împodobi veșmintele — colind, basm — sau pot fi „scrise" pe trup — baladă, descîntec, legendă. Ca și basmul, balada și legenda le prezintă ca pe niște *embleme ale regalității*, prin intermediul lor fiind recunoscut fratele regal — *Mircea Ciobănașul* — sau fiica împăratului *Ciobănașul cel isteț*. Pare să fie vorba aici despre o mai veche „dispoziție mentală", explicînd aceste „gesturi verbale", care traduce o anumită înțelegere a regalității : Elementele acestei credințe le consemna, între alții, și Marco Polo care, vorbind despre regii din Giorgia, atrăgea atenția că :

> „...în vremea veche, toți regii din țara asta se năsteau cu un semn în chip de vultur pe umărul drept..." (Marco Polo, *Milionul. Cartea minunatelor călătorii ale lui Marco Polo*, București, Editura Științifică, 1958, p. 14-15).

O explicație posibilă, care nu depășește ipoteticul, ar fi că aceste „gesturi verbale" ce compun motivul analizat păstrează reminiscențele unor vechi practici de marcare a apartenenței la o castă. Ipoteza poate căpăta un punct de sprijin în faptul că existența tatuajului ritual a fost cunoscută civilizației preromane a acestui teritoriu [12].

Deși perspectiva de a recunoaște în acest motiv mai vechi rădăcini este seducătoare, nimic nu o pate face, deocamdată cel puțin, să devină mai mult decît o speculație. Acceptînd totuși să reținem configurația ca pe un element de *lexic cultural* [13], vom conveni că rostul ei poetic este de a circumscrie paradigmatic condiția eroului. În structura motivului astrele funcționează ca niște mărci care, în limbaj simbolic, avertizează asupra destinului. Includerea în simbol se realizează prin plasarea eroului sub semnul valorilor absolute, soarele și luna, avînd regimul unor părinți spirituali. Prezentate în termenii unei conjuncții a opuselor, inclusiv prin „orientarea" pe care o implică — față / sau piept / : / : spate — astrele aduc sugestia Vieții și a Morții, ca sens și fatalitate închise în destinul oricărei Forme de manifestare a existenței. Dacă acceptăm și semnificațiile particulare cu care le înzestrează balada populară, *Soarele și Luna,* astrele aduc și o conotație culturală : prohibiția incestului. Cei doi luceferi, pe de altă parte, par să figureze predispoziția marțială și erotică care decide destinul oricărui erou al căutării.

Considerate ca elemente ale unui lexic cultural, configurațiile de formule de felul celor recunoscute în structura portretului întrețin relații cu un *fond arhetipal* din care par să-și absoarbă simbolismul. Pe seama acestor relații am putea afla o explicație și faptului că în literatura orală adversarul, personajul malefic, este, întotdeauna, o reptilă — zmeu, balaur, șarpe, în cazul operelor care, asemenea basmului, aparțin fabulosului — sau păstrează trăsături de reptilă de felul celor înregistrate în imaginea arapului, așa cum a fost consacrată de balada populară :

> „Arapul buzat, / Negru și spurcat / Cu solzi după cap / Parcă sînt de crap, / Cu solzi mari pe burtă / Parcă sînt de știucă".

Chiar în descîntece, adeseori, o „putere", asemenea focului, este conjurată să își părăsească înfățișarea și să ia, pentru a săvîrși o *agresiune,* chip de balaur :

„Și te fă laur-balaur / Cu solzi și cu-aripi de aur / Cu 99 de capuri / Cu 99 de ochi..." (Simion Florea Marian, *Vrăji, farmece și desfaceri*, București, 1893, p. 12).

Considerate sub un alt aspect, imaginile amintite atrag atenția și asupra altei situații : fără să înceteze, presiunea exercitată de arhetipuri tinde, dacă nu să-și piardă forța, în orice caz să și-o restrîngă. O primă consecință care decurge de aici este că imaginile se restructurează, angajate într-un vizibil proces de *umanizare*, ilustrat, îndeosebi, de baladă. Traducîndu-se în formule portretistice diferite, procesul sugerează existența unor etape. Într-o primă fază, portretul adversarului îi sugerează nonumanitatea, în felul în care o face basmul sau poezia magică, pentru ca într-o fază ulterioară vechilor reprezentări să li se substituie o umanitate echivocă, incertă și malefică, descrisă cu insistență, cu o anume voluptate a straniului chiar, vizibilă, de exemplu, în portretul arapului.

5. 5. Stigmatele răului

În piese mai recente, portretul renunță să mai aglomereze elementele de avertizare, își simplifică schema, aspiră, oarecum, la o anumită subtilitate. Trăsăturile adversarului sînt omenești, cu excepția unui singur detaliu, care stigmatizează și previne : ochii sașii, părul roșu, un picior mai scurt sau răsucit. Acestei mișcări reductive, specifice îndeosebi povestirii, îi corespunde un proces de contragere a figurii, dimensiunile sale devin mai modeste, efectul ornamental se șterge, este păstrată doar funcționalitatea.

O legendă recent înregistrată motivează schimbarea locului unde se ținea un tîrg în Țara Loviștei ca urmare a unui rapt săvîrșit de *zmei*. Zmeul, așa cum este prezentat în această legendă, nu mai este monstrul terifiant al basmului, avînd șapte capete, aripi, vărsînd foc pe gură, ci capătă aspect uman :

„De mult, de mult se făcea tîrg sus pe muntele Fața lui Sfînt Ilie, unde veneau oameni cu mărfuri de pe la Sibii și Avrig, de la Aref și Curtea de Argeș. Într-un an au venit doi zmei din vîrful Negoiului. Ei erau îmbrăcați la fel ca și oamenii. În mîini aveau bice, cum aveau chirigiii. Numai la picioare se deosebeau. Le aveau sub formă de copită de cal. Zmeii au răpit două fete din tîrg și au zburat cu ele în vîrful Negoiului, la Poiana Zmeilor. Nimeni nu le-a mai putut scăpa. Acolo ei le-au omorît. De-atunci s-a desființat tîrgul din acel loc și s-a mutat în Dealul Mlăcii, la Titești." („Legenda tîrgului de la Titești", înreg. de la Nicolae Serafin, 90 de ani, Boișoara, 1970, în vol. *Loviște — mirific plai*, Rîmnicu-Vîlcea, 1971, p. 33-34).

Același motiv al răpirii fetelor de către zmei apare și într-o narațiune versificată, specifică zonei, care explică faptul ca urmare a unui blestem. Sîntem acum în fața vechii interdicții a blestemului matern din balada *Șarpele*, reactivată în cadrul altui scenariu epic. Ca și legenda, *Cîntecul pentru alungarea zmeilor* reține detaliul portretistic aberant, care previne asupra identității reale a celui „însemnat" :

„Trei junei în cas' intra, / Trei junei feciori de zmei. / Uoichii ruată și-i făcea, / Lîngă fată se ducea, / Peste fus mereu îi da, / Și din gur-așa-i zicea : / — Tuarce, fată, și te-ntuarce, / Și ți-aruncă uoichii-ncuaci. / — De junei sînteți junei, / Dar vă se văd cuadele, / Cuoadele, copitele. / — Sun' cuadele bicelor, / Copitele cailor, / Că noi sîntem chirigii..." („Cîntec pentru alungarea zmeilor", în vol. *Folclor din Țara Loviștei*, Rîmnicu Vîlcea, 1970, p. 123-124).

Comparate cu reprezentările „clasice" ale ființelor malefice, imaginate de o demonologie tradițională, constatăm contaminări semnificative, care scot în evidență

acea „anemie“ a arhetipurilor semnalată mai înainte. Imaginile din legenda și din balada culese în Loviște *nu sînt ale unor zmei*, ci ale altor personaje mitice : Sîn-Toaderii. Iată, reproduse de Simion Florea Marian, două legende în care aflăm imagini ale Sîn-Toaderilor :

„S-au dus odată două fete la moară să macine. Moara era plină de oameni și, pînă le-a venit rîndul fetelor la măcinat, se făcuse noapte de-a binelea. În sfîrșit, cînd măcinase și ele, rămaseră singure, și haid să pornească împreună către casă. Dar iacă în pragul morii doi oameni se opresc și se uită la ele. Ei cam semănau la față cu doi feciori din sat. Și cum priveau așa la fete, se apropiară binișor de ele și începură să intre în vorbă, ba despre una, ba despre alta, ca oamenii la moară. Nu știu cum se făcu, că una din fete se plecă odată, ca și cînd ar ridica ceva de jos și atunci văzu sub cămașa unuia din feciori o coadă de cal. El n-a băgat de seamă, pentru că tocmai rîdea ; iar fata s-a uitat bine în fața feciorului și i-a zărit dinții lui lați, ca și dinții calului. Acum nu mai rămînea nici o îndoială că feciorul era unul din Sîntoaderi, cari dacă vrea se schimbă din cai în oameni. Ce să facă fata ? S-a prefăcut ea că mai are te miri ce lucru pe afară și a ieșit din moară. Cînd s-a văzut în largul ei, a alergat către casă tot într-un suflet, și la moară n-a mai venit pînă a doua zi dimineață. Iar fata cealaltă Sîntoaderii au omorît-o noaptea și măruntaiele ei le-au aruncat pe acoperișul morii“. (Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români*, vol. II, București, 1899, p. 48-49).

Acțiunea celeilalte povestiri se petrece tot la o moară unde nouă fete se adună ca să toarcă :

„...iată că pe la miezul nopții se trezesc cu nouă feciori frumoși, dar mari în dinți, despre cari pe unde vor fi intrat nici una din ele

nu știa. Fata cea mai mică, fiindcă era și mai curată, a văzut că feciorii ce au intrat la dînsele n-au numai dinții mari, ci și cozi între picioare..." (Ibidem, p. 47-48)

Confundarea reprezentărilor, imaginea zmeilor și a Sîn-Toaderilor, pare să fie consecința „înrudirii" lor sub aspectul rolului de agresori ai femininului. Deși, altcîndva, exprimau funcții distincte, deși modul de a imagina aceste personaje mitice era diferit, cum rezultă din formulele portretistice mai vechi, apropierea și suprapunerea lor s-a produs, totuși, în momentul în care forța mitului a slăbit. Acesta s-ar părea că este avertismentul imaginilor analizate. Cîtă vreme arhetipul este puternic și activ, imaginile își păstrează individualitatea pentru că participă la un efort de ordonare a universului mental al arhaicului căruia îi oferă o concepție despre lume. Atunci cînd vechile concepte mitice slăbesc sau devin inoperante, ca urmare a concurenței în care intră cu o nouă concepție, mai puternică, imaginile se alterează și, încetînd să mai fie fixate printr-un arhetip, rătăcesc, oarecum dezordonat, „acoperind" roluri ce nu întrețin cu imaginea nici o legătură „etimologică". Sînt aici, pe cît s-ar părea, simptomele unei disoluții care afectează vechile sisteme de valori ce modelau o anumită imagine a lumii. Problema nu este nouă, în alte moduri, legate de alte aspecte, formele unei dialectici a spiritului au mai fost semnalate [14].

5. 6. Dialectica imaginilor

Redimensionarea portretului în literatura orală are loc pe fondul unui proces de restructurare a personajului și de reorientare a acestuia în conflictul epic. Într-un studiu intitulat *Structuri generale în folclorul rus*, Vladimir Propp schița o redistribuire în grupe de subiecte a narațiunilor slave în versuri de tipul *bîlini*. Decupajul recunoaște o evoluție istorică a tipului de conflict epic constînd, într-un stadiu primitiv, în confruntarea eroului cu stihiile, mai tîrziu înlocuită de lupta

cu un monstru, apoi cu năvălitorii tătari, ulterior cedînd terenul în favoarea unor ciocniri de factură socială. Grupele de subiecte, observa Propp, sînt omogenizate, în alt plan, „prin stilul și caracterul narațiunii".

Mutatis mutandis, observația poate fi extinsă asupra baladei românești în sistemul căreia existența unor *„niveluri diacronice"* a fost deja semnalată [15]. Modelate în decursul unor etape diferite, baladele, prin structura lor, confirmă existența unor straturi culturale în interiorul literaturii orale. Identificabile prin modul de gîndire ce operează, din perspectiva căruia sînt disociate de Mihai Pop și Pavel Ruxăndoiu, etapele acestea ar fi trei :

— gîndire și mentalitate mitică / sau magică /
— gîndire și mentalitate eroică
— gîndire concretă și comportament realist

Modelului baladesc, propus de fiecare dintre aceste straturi, pare să-i coincidă un model al portretului în schemele căruia constatăm alunecări ale convențiilor și procedeelor stilistice.

Inclusă în categoria cîntecelor epice fantastico-mitologice, nu însă fără opoziții, și este suficient să amintim atitudinea lui Petru Caraman [16], balada *Gerul* dezvoltă un conflict de tipul uman vs nonuman. Prezentarea înfruntării dintre Malcoci pașa și stihia cosmică, imprudent provocată, include și un portret al gerului sau, în alte variante, al crivățului :

> „Iată *Gerul* că ieșea / Cu toiagul de *zloiete,*/ cu căciula de *nămete ;*/ Cu barba de *gheață*/-m brață,/ Cu mustățile de *brumă ;*/ Și din chică/ *apa-i* pică,/ Care-*ngheață* pe opincă..." (Al. Amzulescu, *Cîntece bătrînești,* București Editura Minerva, 1974, p. 18, „Gerul", Dolj, 1961).
>
> Iată, de altfel, și un portret al crivățului : „Sfîntu *Crivăț*/ Din fîntîni cî-ni ișa ;/ Di-n-călțat și di-mbrăcat,/ pînî-n șeriu- iesti-nănțat :/ Cu șizmî di caprî stearpî/ Cari sufiri la *apî ;*/ Cu toiag di *giațî*-m mînă/ Cu barba di

kișurî,/ Cu mustăț di *promoroacă*/ Cu păru făcut di *brumî...*"
(I. Diaconu, *Ținutul Vrancei*, II, București, EPL 1969, p. 66 „Cînticu Jerului", înreg. 1928).

Ambele portrete, într-un mod asemănător, realizează personificări ale stihiei, aglomerînd, pe un contur uman, aspecte fenomenale care gravitează, logic, în cîmpul de consecințe al forței cosmice : „zloiete", „nămete", „gheață", „brumă", „kișuri, „promoroacă. Că sîntem în fața unei situații marcate de un mod mitic de a gîndi lumea o dovedește nu numai tipul de conflict urmărit de baladă, ci și felul cum, în realizarea portretului, este implicată o logică a sensibilului. Identificarea și concretizarea adversarului are loc nu prin atribuirea unei siluete umane, ireale, în esența ei, ci, paradoxal aproape, *prin dizolvarea fenomenului în efectele sale* materiale, înscrise în schema logică a portretului sub formele cîmpului semantic amintit deja. Noțiunea abstractă capătă astfel consistență și forță, realizînd totodată efectul care i-a fost prevăzut — acela de a impresiona imaginația, de a vizualiza invizibilul.

Baladele structurate în jurul modelului eroic recurg, în zugrăvirea portretelor, la un alt procedeu — *hiperbola*. Cum asupra uneia dintre imaginile adversarului ne-am oprit deja — portretul arapului — vom încerca să analizăm numai figura eroului. Prezentat, de regulă, ca un solitar, căutînd aventura asemenea personajului din romanul cavaleresc, eroul, în conflictul cu cotropitorul, trece prin momente de dificultate, ca urmare a lipsei de cumpătare sau a trădării, rezolvate prin intervenția unui secundant — tatăl sau fratele său. Înfățișarea lui este a unui uriaș :

„*De trei palme-i lat în frunte*" Și nu prea vorbește multe ;/ Apoi căutarea lui/ Seamănă cu a lupului ;/ Cînd se uită pe sub gene/ Și Măria-ta te-ai teme.../ Mustățile-i ca la rac/ Și *le-nnoadă după cap ;/ Face nodul cît pumnul*/ Și rînjește ca ursul,/ *De bubuie tot locul*/ Și ți-e groază de dînsul ;/ Lat e-n spate, gros la

os,/ Dar la față mi-i frumos,/ C-are fața de hîrtie,/ De-ai putea pe ea a scrie/ Și-apoi ochișorii lui/ Ca murile cîmpului !"
(G. Catană, *Balade populare din gura poporului bănățean*, Brașov, 1895, p. 124-139, „Gruia lui Novac").

Tehnica este cea homerică, a dilatării volumelor, a gigantizării în plan fizic. Imaginea caută monumentalul spre care este împinsă prin mecanismele comparațiilor ; în structura acestora persistă o obsesie a enormului. Finalul portretului funcționează însă ca o surdină în sistemul acestei construcții, împiedicînd-o să alunece în monstruos, cum se întîmplă în cazul arapului. Diminuarea efectului primei părți este consecința adăugării la finală a unor elemente împrumutate din portretul „mioritic". Și-apoi ochișorii lui/ Ca murile cîmpului...".

În construcția epică, portretul este echilibrat cu celelalte elemente ; nu numai statura, ci și actele eroului sînt homerice :

„Și în birt el cît a stat/ Tot vinul că l-a gătat,/ Că-n trei zile și-n trei nopți/ A băut sute de zloți,/ A băut trei buți de vin,/ Tot vin bătrîn cu pelin,/ Și-a mîncat trei vaci belite/ Și trei cuptoare de pite..." *(Ibidem)*.

Portretele secundanților nu distonează, dimpotrivă, amplifică efectul ; gigantizarea impresiilor însă este obținută prin descrierea vestimentației al cărei aspect proiectează siluetele în fabulos :

„Să vezi, Novac, Baba Novac,/ Din cinzăci de piei de lup/ Și-a făcut cojoc pe trup,/ Guleraș nu i-a ajuns ;/ Să vezi, unchi-so Balaban,/ Din șaizeci de piei de urs/ Și-a făcut cojoc pe trup,/ Mînecuță nu i-a ajuns ;/ Și-a mai pus el cîteva/ De s-a-mplinit mîneca ;/"
(Al. Amzulescu, *Cîntece bătrînești*, București, Editura Minerva, 1974, „Novac. Lidva cîrciumărița", Olt, 1958).

Procedeul revine în baladă și este suficient să amin-

tim că poate fi regăsit în balada *Tînăr moldovean* [17] pentru a-i preciza valoarea de topos.

Tiparul portretistic al celui de al treilea strat, grupînd piese ce gravitează în cîmpul unor teme sociale, aduce silueta eroului la o scară umană, fără a renunța însă la detaliul excentric, de natură să prevină asupra relației insolite în care personajul intră cu lumea. Amănuntul excesiv sustrage eroul numai dintr-o ordine *socială*, nu și dintr-una *umană*, sugerînd evaziunea din firescul cotidian, dar nu și apartenența la fabulos. Tipul de personaj consacrat de piesele acestui strat istoric este acela al răzvrătitului care prin faptele sale amendează ordinea instituită, o tulburâ, trezind nostalgii legate de valorile vieții libere.

Figura care se bucură de cea mai mare popularitate rămîne *haiducul*, prestigiul neobișnuit fiindu-i consacrat prin numeroase tradiții locale. În schemele narațiunilor, secvențe stereotipe, aparținînd lexicului baladesc, alternează cu secvențe liber construite, individualizatoare. Sub *nume diferite*, dar sub *înfățișări asemănătoare*, mereu în *alte locuri* dar săvîrșind *aceleași fapte*, haiducul repetă momentele unei aventuri identice în esența ei, care prevede retragerea în codru, ieșiri cu rost punitiv, trădarea sa și moartea prin glonț magic, de argint. Portretul, schematizat, corelează cîteva formule care, mai degrabă, uniformizează tipul decît îl individualizează. Imaginația colectivă se dovedește a fi sensibilă, în primul rînd, la modul cum este înarmat haiducul :

> „Să vezi, Busuioc ăl Mare/, La brîu cu șapte pistoale,/ Patru pline și trei goale/ Face potera răscoale,/ Numai cu mîinile goale,/ Și trei pline cu rugină,/ Bagă potera-n izînă..."/
> (Al. Amzulescu, *Cîntece bătrînești*, București, Editura Minerva, 1974, p. 371, „Busuioc ăl Mare", Dolj, 1961).

Arsenalul acesta, cu atît mai impresionant cu cît este mai inutil, căci haiducul „Face potera răscoale,/ Numai cu mîinile goale..."/, are funcția unei embleme, avertizînd asupra „ocupației" posesorului, deloc pașnice. Nici-

odată solitar, haiducul se mișcă în mijlocul unui grup a cărui descriere exclude orice detaliu ce ar putea izola imaginea vreunuia dintre însoțitori :

„Cincizeci voinici că strîngea,/ Cincizeci, măre, fără cinci/ Tocmai patruzecișicinci,/ Tot voinici d-ai Oltului,/ Cum îi place codrului,/ Cum nu-i vine cîmpului :/ Lungi de mînă,/ Tari de vînă,/ Tot porniți pentru pricină ;/ Lungi în coate,/ Lați în spate,/ Cu hangere ferecate ;/ Cu mustața-n barbaric,/ Cum stă bine la voinic ;/ Cu mustață cît o coadă,/ Două la ceafă le-nnoadă,/ Și face nodul cît pumnul,/ De se sperie păgînul...“/.

(G. Dem Teodorescu, *Poesii populare române*, București, 1885, p. 585, *Golea*, București, 1869).

Sîntem, și de astă dată, în fața unui topos care poate fi regăsit cu ușurință în numeroase alte balade. Imaginația se conformează acelorași modele, repetînd, obsedant, numărul însoțitorilor și detaliile asupra înfățișării, armelor și vestimentației :

„Ceată patruzășîcinci,/ Tot voinici levrinți/ Striini de părinți,/ Groji la ceafă,/ Lați la falcă,/ Cu mustăți în varvaric/ Cum stă bine la voinic ;/ Cu căpute nărînzii/ Parcă sîn' sosîz' din Jii ;/ Cu căciuli nalte,/ Nalte,/ Stogoșate,/ Lăsate/ Pă spate...“/.

(Al. Amzulescu, *Cîntece bătrînești*, București, Editura Minerva, 1974, p. 386-387, „Goia“, Teleorman, 1962).

„Săvai cinzej' dă voinici,/ Săvai patruză' șicinci,/ Săvai cinzeci fără cinci,/ Săvai voinici tot lezvinți,/ Car' sînt striini de părinți,/ Cu căciule-nalte,/' Nalte/ stogoșate,/ Lăsate/ pă spate,/ Mîncați toți de str'inătate,/ Sluți dă mînă,/ Iuți la vînă/ Tot voinici d-adunătură...“ (Al. Amzulescu, *Cîntece bătrînești*, București, Editura Minerva, 1974, p. 317-118, „Baba Sîrba“, Olt, 1958).

„Iei sun' patruză' și cinci,/ Cin' zeci făr' dă cinci,/ Tot voinici liviți,/ Străiori, făr' dă părinți,/ Cu căciule-nalte"/ Stoboșate,/ Lăsate/ pă spate,/ Dă străinătate...".
(Al. Amzulescu, *op. cit.*, p. 419-420, „Costea", Teleorman, 1965).

Dacă ar fi să recompunem într-un portert-robot imaginea haiducului, corelînd întregul complex al formulelor portretistice care intră în configurațiile mai largi sau mai restrînse ale iconografiei baladești, am putea izola un model, ipotetic, al genului de aspectul acesta :

„Lung în coate,/ Lat în spate,/ Cu hangere/ Ferecate,/ Cu mustața-n barbaric,/ Cum stă bine/ La voinic...[18] /.../ „Poartă căciulă de jdrel,/ Cu cojocelul de miel,/ Ochi în cap ca de șoimel,/ Cu cămașa de tulpan..."/[19] .../La picere/ cu curele/ și la piept/ cu tapangele/ și la gît/ cu iminele/ cu drag să te uiți la ele..."[20]. /.../ La brîu cu șapte pistoale,/ Patru pline și trei goale,/ Face potera răscoale/ Numai cu mîinile goale,/ Și trei pline de rugină,/ Bagă potera-n izînă..."[21]/.

Un asemenea portret, în contur complet, nu este atestat însă de nici o baladă, modelul fiind activat întotdeauna numai în mod fragmentar. Rostul grupajului propus nu trebuie căutat în altă parte decît în intenția de a demonstra procesul de *umanizare* a eroului baladesc urmărit și din perspectiva consecințelor pe care situația le are asupra tiparelor portretistice. Într-un plan corelat, umanizarea eroului coincide cu cea a adversarului care, și el, scade la proporții umane, păstrînd însă elemente spectaculoase în schemele portretului, echilibrat cu cel al eroului :

„Și zărea un hoțoman/ Pe-un cal negru dobrogean,/ Pe-un cal sprinten voinicesc.../ Plătea cît un cal domnesc./ Hoțomanul nalt, pletos,/ Cum e un stejar frumos,/ Era Mane cel spătos,/ Cu cojoc mare, mițos,/ Cu cojoc în-

tors pe dos./ Și cu ghioaga nestrugită,/ Numai din topor cioplită."/
(Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, București, Tipografia Lucrătorilor asociați, 1866 „Toma Alimoș, p. 73).

Revenind la problema celor trei niveluri diacronice disociate de Mihai Pop și Pavel Ruxăndoiu, am putea adăuga observația că frontierele acestora sînt trasate și de convențiile portretistice care le corespund. În formele sale mai vechi, portretul baladesc rămîne legat de *fabulos* ulterior însă, prin modele mai recente, caută retragerea în *senzațional*, nu fără a trece prin etapa intermediară a unor procedee *hiperbolice*, incerte, constînd într-o dublă conjugare a figurii, simultan prinsă atît în plasa *fabulosului*, cît și în cea a *realului*. Portretul voinicului, al arapului, sînt exemple care, cum am văzut deja, ilustrează suficient regimul echivoc al imaginilor.

Fără a le reduce la aspectele asupra cărora ne-am oprit în cursul acestor pagini, problemele portretului în literatura orală fiind mult mai complexe [22], vom încerca, prin transcrierea într-o tipologie, să reținem caracteristicile sale fundamentale.

5. 7. Tipologia portretului

Amintind, în partea de început a acestui capitol, cîteva dintre problemele oralității, am atras atenția, nu fără intenție, asupra caracterului *formular* al literaturii populare. Prin exemplele asupra cărora ne-am oprit am recunoscut același caracter formular și portretului. Din această particularitate derivă o primă și fundamentală trăsătură deosebitoare a portretului din literatura orală față de cel al literaturii scrise : aceea de imagine *închisă și repetabilă*. Faptele care să susțină o asemenea înțelegere nu lipsesc, dimpotrivă chiar, ne întîmpină pretutindeni. Multitudinea imaginilor, la o cercetare mai atentă, poate fi redusă, printr-o identificare a Formei ce se manifestă în forme, a prototipului — sau monotipu-

lui — căruia reluarea în serie îi asigură expansiunea pe o dublă coordonată, spațială și temporală.

Forma, imaginea exemplară, pe de altă parte, am constatat că este modelată nu atît prin înregistrarea unor impresii legate de realul vieții, cît prin forța structurantă a arhetipurilor. De aici statutul de topos-uri al portretelor elaborate de imaginația specifică unui *univers tradițional*. Sistemul acestor topos-uri, susceptibil de a fi transcris într-un repertoriu limitat de figuri, oferă o cale de acces către Valorile care, în interiorul acestui univers, asigură vieții Semnificație și Adevăr.

Imaginile, ca Forme, nu sînt imobile în timp. În măsura în care faptele înregistrate, puține și, adesea, nesigure, fac posibile comparații, constatăm alunecări, contaminări, restructurări ale portretelor-formulă. Această *devenire* a imaginilor, pe care o explicam printr-o slăbire sau deviere a fondului arhetipal cauzată de căutarea altor forme de echilibru spiritual, ne obligă să căutăm o tipologie a portretului nu numai în *sistemul literaturii* orale, ci și în *procesul* ei. Istoricitatea formulelor portretistice, urmărită cu titlu de exemplu în spațiul epic al baladei, subminează însă vechea teză a anistorismului, a inerției în timp a convenției estetice, despre care s-a crezut c-ar putea explica, în mod suficient, formele orale de creație poetică.

6. EPILOG

Cîteva întrebări, formulate în capitolul introductiv al acestei lucrări (1. 1.), încercau să schiţeze direcţiile de orientare a cercetării. Rostul lor nu era unul retoric, totuşi căutarea unor răspunsuri ne-a preocupat în aceeaşi măsură în care am ţinut să avertizăm asupra erorilor ce se pot ascunde într-un răspuns grăbit. Nu am urmărit redefinirea unui concept curent al limbajului critic, ci aprofundarea lui. Explicaţia nu este străină de o anumită ingerinţă terminologică : trecut în teoria literaturii din teoria picturii, conceptul de portret a suferit mutaţii semantice şi adaptări noţionale pe care definiţiile ezită să le semnaleze. Relaţia dintre cele două domenii, plastica şi literatura, pare să se fi păstrat, traducîndu-se în forme de interacţiune mult prea complexe pentru a ne opri asupra lor în aceste pagini. Deşi complică problema, nu acestor relaţii li se datorează dificultăţile, ci faptului că vechea accepţie a termenului tinde să păstreze o anumită echivalenţă funcţională, încurajată şi de omonimie, cu portretul plastic. Din acest motiv am insistat asupra funcţiilor portretului literar, i-am subliniat regimul şi am disociat figura propriu-zisă de „sateliţii" care, în construcţia epică, gravitează în jurul ei : *masca, expresia, portretul recurent.*

Portretul literar, ca modalitate de concretizare a personajului, dezvoltă o estetică proprie şi ne obligă să distingem *situaţii, relaţii, tipuri.* Căutînd identitatea estetică a conceptului, am încercat, totodată, să surprindem un sistem de *tipare portretistice* ale literaturii, orale şi scrise. Fondul exemplificator la care am recurs nu s-a dorit *exhaustiv* ci, din punctul de vedere adoptat de noi, *semnificativ.* Au fost alese exemplele, uneori chiar cu riscul unor repetiţii, care să slujească cît mai economic

ilustrării unor articulații detectate în tipologia portretului.

Dar portretul literar este o *imagine*, deci un obiect, în care se traduce un act de reprezentare. Actul în sine se sustrage cunoașterii, putînd fi, cel mult, aproximat printr-o analiză a obiectului creat. Situîndu-l într-o dublă perspectivă, structurală și funcțională, am încercat să definim portretul nu numai prin *ce este*, ci și prin *ce face*. Procedînd astfel, nu am putut evita o inconsecvență terminologică, legată de examinarea alternativă a portretului ca *figură* sau ca *procedeu*. Inconvenientul acesta, pe de o parte, statutul pe care i l-am recunoscut portretului, pe de alta, explică de ce, ulterior, am preferat să-i împrumutăm accepția mai cuprinzătoare și, într-un fel, mai exactă de *formă simplă*.

„Forma simplă", care în accepția lui André Jolles ar fi o *structură expresivă elementară* generată de productivitatea genuină, preliterară, a limbajului privit *ca muncă*, oferă avantajul că permite o continuare a analizei *structural-semiotice* printr-una *textuală*. Conceptul pune în evidență distanța dintre *semnificant* și *semnificat*, un spațiu care nu este *gol*, ci își absoarbe sensul dintr-o activitate creatoare de sens : limbajul însuși înțeles, cum am atras atenția, *ca muncă*. Din acest motiv, în configurația unei structuri expresive elementare putem surprinde joncțiunea dintre stază și proces, dintre „dat" și „intenție". Conceptele lui André Jolles — *formă simplă, formă simplă actualizată, formă relativă, anti-formă* — lasă deschisă posibilitatea de a degaja un repertoriu „lexical" : *gesturile verbale elementare*. Pornind de la acestea pot fi urmărite formele „flexionare" controlate de o *dispoziție mentală determinată*.

Ultimul concept, care ne făcea să amintim o *absesie a identității*, am încercat să-l punem în legătură cu observația, oarecum tulburătoare prin refuzul ce pare să motiveze atitudinea, că portretul — și nu numai în literatura de ficțiune, ci și în literatura mitologică și chiar în cea memorialistică — capătă toate atributele unui „chip gîndit", deci ale unei imagini ideale. Struc-

tură autonomă, portretul, chiar în cazul literaturii memorialistice, refuză să întrețină relații directe cu un *model real*, cu alte cuvinte, imaginea nu reține, în primul rînd, impresiile venind din *lumea exterioară*. Umanizînd universul ficțiunii, portretul, ca și literatura, nu *copiază* realitatea, ci o *interpretează*. Continua raportare a tipului general la chipul particular, și trebuie să identificăm aici termenii unei *concordia discors*, s-ar părea că sîntem constrînși s-o înțelegem ca pe o formă, obsedantă, de *căutare*. Sarcina de a dezvălui modul de înțelegere a condiției umane, pe care și-o asumă portretul, și care constituie obiectul acestei căutări, explică atît dialectica imaginilor, cît și vocația lor de a se „conecta" la o ideologie.

Structura imaginilor de tipul „portret", cum am semnalat în cuprinsul analizelor, este concepută astfel încît să ilustreze forme de conjuncție a opuselor ; ele disting, și astfel condiția umană devine un concept *tensionat*, între o dimensiune corporală, aparentă, și o alta, spirituală, inaparentă. Joncțiunea corpului cu sufletul, obsesie a portretului literar, este semnalată fie cu scopul de a le dezvălui echilibrul, armonia, fie de a le acuza opoziția, conflictul.

Corporalitatea, într-un mod mai marcat, poate și datorită faptului că reprezintă „exteriorul" oferit înțelegerilor imediate, este legată de caractere fatale, care explică, adesea, reușita sau nereușita unui personaj. Nu odată se întîmplă ca eșecul unui personaj să nu fie altceva decît o *infirmare* provocată de aspectul său ce contrariază modul de gîndire al celorlalți, educat sub autoritatea unor modele care le supraveghează reacțiile. In forma de asumare a condiției umane, așa cum o dezvăluie portretul, regăsim implicată și o accepție filosofică a frumosului, înțeles fie ca o determinare prin dimensiunea ideală a vieții, fie prin cea materială. Platonic, Victor Hugo, ca să nu evităm exemplul, caută frumusețea în sufletul omenesc, în vreme ce Rabelais, aristotelic, o

găsea mai degrabă în calitățile fizice elogiate de Gimnast.

Decurg însă din aceste concepții, preluate de portret sub forma unor opoziții de tipul *exterior vs interior* sau *manifest vs ascuns*, mai multe consecințe, importante pentru convenția estetică sub controlul căreia se constituie o imagine. Romanticii, sensibili la acest gen de opoziții, au creat tipurile cele mai spectaculoase de portret a căror formulă pare să rămînă legată de valorile șocante ale *oximoronului*. „Monstrul frumos", Quasimodo, „frumosul urît", Phoebus, „frumusețea malefică", Paul d'Aspremont, sînt numai cîteva dintre variantele portretului-oximoron pe care le-am semnalat.

Apropierea de om și proiectarea imaginii lui în construcțiile ficțiunii se dezvăluie a fi intermediată de *modele mentale* care, absorbite în structura portretelor, le conferă statutul unor *figuri paradoxale:* negații și, totodată, expresii ale eului. La o altă scară, portretul preia, în acest gest paradoxal, însăși esența literaturii care, la rîndul ei, nu este altceva decît o negație, dar și o expresie, a vieții. Raportul dintre portretul literar și modelul mental ascunde însă un joc mai profund ale cărui consecințe se prelungesc, în chipul cel mai neașteptat, în interiorul universului epic. Pentru a le urmări, vom relua distincția conceptuală pe care o presupune *modelul mental* față de *portret*. Prin „model mental" numim o *imago, generică* și abstractă, al cărei contur, pentru a închide o semnificație plurală, este tăiat în punctul unde trăsăturile unei mulțimi suprapuse coincid. Imaginea, în acest caz, se constituie prin adițiunea elementelor comune, nivelatoare. „Portretul literar" este tot o *imago,* dar particulară și concretă, al cărei contur caută punctul unde linia, deformată de o semnificație singulară, rupe seria coincidentă. Imaginea, de data aceasta, se constituie, mai ales, prin aglomerarea elementelor proprii, individualizatoare.

Nu urmărim, făcînd aceste precizări, o complicație terminologică gratuită, ci atragem atenția asupra faptului că, generînd un conflict, raportul dintre portret și model a căpătat rezolvări diferite. Literatura orală, tradițională și formulară, transformă portretul într-un *echivalent* al modelului mental ceea ce conduce la apariția unor construcții epice care au la bază un *conflict al rolurilor*. Un asemenea tip de conflict, la originea căruia operează categorii rudimentare ale identității, reductibile la opoziția *Bun și Frumos vs Rău și Urît*, se rezolvă prin schema simplă, previzibilă, refuzînd, prin însăși logica premisei, dezvoltarea spre nuanță. Literatura scrisă, prin faptul că *opune* portretul modelului, aduce exact inversul acestei situații. Portretul, asumîndu-și sarcina de a identifica, reține și semnalează evaziunea din model, orice factor de îndepărtare oferind o soluție de nuanțare a conflictului epic. Compus cu ajutorul categoriilor subtile ale identității, folosind detaliul și nuanța, portretul semnalează complexitatea ființei umane și devine, datorită implicațiilor asupra conflictului, un factor dinamic al construcției epice. Dar, recunoscînd această preeminență a individului asupra insului generic, portretul, și el, paralizează forțele de inerție care, așa cum se întîmplă în literatura orală, tind să codifice conflictul, să-l formalizeze. Lumea, spațiul conflictual, capătă caracteristicile unei realități irepetabile datorită, și nu în ultimul rînd, acestei ireductibilități a ființei pe care o susține portretul. Obsesia identității este comunicată, în cercuri tot mai largi, întregii construcții epice pe care o sustrage schemei, o individualizează. Există însă și o forță de recul, declanșată de aceeași obsesie a identității, căreia i se datorează apariția imaginilor construite „pe negativ". În diferite momente ale istoriei literare, autori celebri, situînd sub accent stereotipiile, poncifele, au urmărit discreditarea (sau acreditarea ?) imaginilor parodice, de felul celor aglomerate în *Bouvard și Pécuchet* sau *Babbit*.

Portretul literar complică mecanismul epic și în alte moduri. Existența sa nu rămîne fără legătură cu anumi-

te motive epice, cum ar fi : recunoașterea, deghizarea, impostura — prin uzurparea identității, dublul, duplicatul-golem, gemenii etc. În *Odiseea,* ca să amintim una dintre cele mai vechi atestări ale acestor dezvoltări, Ulise, este prezentat sub o înfățișare prefăcută. Falsa identitate constituie obiectul unor stăruitoare descrieri (Cîntul IV, 340-355 și Cîntul XIII, 585-600) și este legată de introducerea unor motive conexe : recunoașterea vs nerecunoașterea. Ulise este recunoscut de Elena, atunci cînd pătrunde în Troia, și de Evricleia — în celebrul episod al cicatricei, atunci cînd se întoarce acasă, dar nu și de Penelopa și de Laerte. Refuzul soției și al tatălui de a-l recunoaște îl obligă pe erou să-și dovedească identitatea apelînd la anumite „semne de recunoaștere", înrudite cu portretul, cum este cazul cicatricei.

Legat de obsedantul principiu al identității, de preocuparea de a stabili identitatea cuiva, persoană sau personaj, portretul preia sarcina de *a deosebi* și de *a defini ființa umană.* Îi recunoaștem astfel valoarea unui instrument al cunoașterii cu ajutorul căruia umanitatea este analizată și organizată. Complexitatea conceptului, pe care am încercat să o sugerăm detectîndu-i tipologia, nu este străină de faptul că portretul reprezintă nu numai un *sistem,* prin esență restrictiv, reductibil la o serie de trăsături relativ stabile în spațiu și timp, ci și o serie de *procese,* teoretic infinită, consecință a angajării sale într-o devenire. Din rațiuni de organizare a materialului, pentru a pune în evidență problemele pe care le ridică portretul ca urmare a diverselor relații ce le angajează — modul cum se articulează în mecanismul narativ, sensibilitatea față de convențiile estetice ale diferitelor epoci, înscrierea în universul unei culturi, modelarea exercitată de modul de comunicare, oral sau scriptural — am preferat examinarea separată a situațiilor, ordonate în capitole distincte. Corelînd diversele observații formulate, restituindu-i conceptului unitatea, ar fi greu să nu-i recunoaștem portretului valoarea unui *cronotop.* Din accepția pe care Mihail Bahtin o da aces-

tei „categorii a formei și conținutului în literatură" este suficient să atragem atenția asupra unei singure precizări : „În cronotopul literar-artistic are loc contopirea indiciilor spațiale și temporale într-un ansamblu inteligibil și concret. Timpul, aici, se condensează, se comprimă, devine vizibil din punct de vedere artistic ; spațiul însă se intensifică, pătrunde în mișcarea timpului, a subiectului, a istoriei. Indiciile timpului se relevă în spațiu, iar spațiul este înțeles și măsurat prin timp. Intersectarea seriilor și contopirea indiciilor constituie caracteristica cronotopului artistic" (M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, București, Editura Univers, 1982, p. 294-295).

Semnele temporale ale portretului, asupra cărora am stăruit în analizele noastre, trebuie să le înțelegem ca fiind conjugate cu *semnele locale*, atribuite de noi tipului particular de sensibilitate, definitoriu pentru o cultură. Vorbind despre *imaginea omului* — care ar putea însemna însă mai mult decît *portret*, adică *personaj* — Mihail Bahtin îi preciza, de altfel valoarea de cronotop : „Cronotopul, ca o categorie a formei și conținutului, determină (într-o măsură considerabilă) și imaginea omului în literatură ; această imagine este întotdeauna esențialmente cronotopică". (*Ibidem*, p. 295).

Aplicat portretului literar, conceptul lui Mihail Bahtin ne ajută să refacem, într-o anumită măsură, unitatea obiectului pe care, din multiple rațiuni, am fost siliți să-l secționăm. Situarea portretului în punctul de intersecție al seriei temporale cu seria spațială nu epuizează problemele pe care le ridică această structură expresivă elementară. Relațiile portretului cu universul literaturii sînt de o mai mare complexitate și a-l supune cercetării înseamnă, cum s-a văzut, a opera deschideri către problema globală a creației poetice. Problemele portretului sînt consubstanțiale cu cele ale literaturii care, la rîndul lor, sînt consubstanțiale celor ontologice. Această afirmație ne obligă, pentru a nu rămîne o simplă afirmație, să reamintim cîteva dintre observațiile formulate în cuprinsul diverselor analize.

Portretul literar, structură expresivă elementară, este nu numai un *sistem*, ci și un *proces*. Relațiile sale cu realul vieții sînt, cum rezulta din cercetarea raportului dintre imagine și model (2. 2. — 2. 3.), atît de *analogie*, cît și de *asemănare*, reproducînd astfel raporturile literaturii cu realul. În raport cu convențiile estetice ale unor momente istorice, portretul reacționează în solidaritate cu literatura. În analizele noastre am recunoscut, între altele, tendința portretului de a reproduce, în configurația lui, structura unor *figuri: eluziunea* (în portretul lui Ștefan cel Mare), *alegoria* (în portretele datorate lui Cantemir), *climaxul* (în portretul Anei de Austria), *litota* (în portretul iubitei din povestirea *Zeița de jad*), *hiperbola* (în portretul iubitei din *Cîntarea cîntărilor*), *comparația* (în portretul mioritic), *paralela* (în portretul cuplului Pașadia-Pirgu), *sinecdoca* (în portretul pe care Hogaș i-l face lui Ion Rusu), *geminația* (în portretul /geminat/ al lui Three Basket și Louis Berry), *oximoronul* (în portretul lui Paul d'Aspremont).

Încercînd să restrîngem obiectul cercetării, am fost obligați, încă din *Preliminarii*, să amintim tendința portretului de a se confunda cu specii distincte ale literaturii: povestirea, romanul, studiul critic etc. Înregistram astfel apariția unor tipuri cărora le era comună tendința de a face din portret o formă autonomă care, prin diversele sale variante, „acoperea" aproape întreaga suprafață a literaturii. Am evitat să luăm în discuție aceste forme în baza distincției dintre *descriptiv* și *narativ*. Trebuie să mărturisim, totuși, că procedînd astfel am recurs la un artificiu. Analizele noastre s-au concentrat asupra formelor *explicite* pe care le ia portretul. Dacă avem în vedere opoziția *explicit vs implicit*, artificiul nostru devine evident și *descrierea* încetează să mai fie un criteriu de delimitare a portretului. În *Laocoon*, Lessing făcea observația că Homer *nu descrie* frumusețea Elenei, ci prezintă efectul ei asupra bătrînilor troieni înregistrîndu-le atitudinea (*Iliada*, cîntul III, 152-160). Frumusețea eroinei este introdusă astfel

în seria întîmplărilor, dar nu constituie obiectul unei descrieri statice, ci al unei *narațiuni dinamice*. Tipologia portretului pe care am propus-o își dezvăluie, în acest moment, insuficiențele, chiar dacă, în mod paradoxal, își păstrează utilitatea. Organizată nu la modul *extensiv*, ci *intensiv*, cercetarea noastră nu intenționa să epuizeze complexa *tipologie a portretului*. Se explică astfel și absența unor tipuri cum ar fi, de exemplu, portretul baroc. Prin cercetarea portretului am încercat o incursiune în problema globală a creației poetice pentru a căuta cîteva criterii în funcție de care să putem urmări raportul dintre parte și întreg.

Asupra acestui raport sîntem constrînși să medităm de o proprietate a portretului, ce atinge aproape valoarea unei evidențe : la o scară mai redusă ca dimensiuni dar nu și ca semnificații, portretul reproduce problemele literaturii. Afirmația aceasta ne face să ne amintim că biologia înregistrează existența unor organisme, deci a unor forme de viață, care au capacitatea, atunci cînd sînt desfăcute în fragmente, de a se regenera ca entități. Fiecare dintre părțile întregului se refac ca un organism independent deoarece fragmentul deține întreaga informație a întregului. Fenomenul, cunoscut sub numele de holomorfoză, are un echivalent în fizică, aplicat astăzi în numeroase domenii practice. Logica, la rîndul ei, înregistrează existența holomerilor. În *Scrisori despre logică*, Constantin Noica folosea termenul de *holomer* cu sensul de parte care păstrează puterea întregului cu ajutorul căruia se exprimă cîmpurile logice.

Amintind relațiile portretului cu realul vieții, pe de o parte, cu universul literaturii, pe de altă parte, vocația formei de a reproduce structura unor figuri, forța de expansiune pe care o deține, aptitudinea de a pătrunde în construcția epică nu numai prin intermediul descriptivului, ci și al narativului, implicațiile asupra conflictului epic etc., sugeram de fapt un gen de *holomorfism* al operei literare. Numim holomorfism proprietatea operei literare de a-și păstra, desfăcută în fragmente, caracteristicile și puterea de a exprima. Puterea aceasta,

trebuie să adăugăm, nu este doar a operei literare, considerate ca întreg ci și a diverselor unități interne, între ele și portretul, care compun întregul. Între anumite limite și acceptînd o serie de rezerve, care pleacă de la teama de a nu se crede că pledăm pentru fragmentarism, putem recunoaște portretului literar statutul unui *holomer*. Conceptul, situînd sub accent raportul dintre parte și întreg, impune o formă de cercetare globală. Prin simplul fapt că *participă* la efortul operei literare, portretul împrumută însușirile acesteia ; la rîndul lui, odată admis în universul operei, portretul nu întîrzie să devină un factor de inducție, care cooperează pentru a produce *semnificația*.

Schimbînd ce trebuie schimbat, raportul în care figura intră cu universul literaturii amintește raportul ce se stabilește între sistemul unei limbi și unitățile minimale aflate la baza sistemului. O aceeași unitate minimală care, la nivel fonologic, are doar valoarea unui *fonem* poate deveni, la nivel morfologic, *morfem*, la nivel lexical, *lexem*, poate chiar să se constituie ca un *enunț complet*. Ultima situație este destul de rară și, tocmai din acest motiv, poate constitui subiectul unor anecdote ce speculează excepția. O asemenea anecdotă spune că Voltaire ar fi primit de la un prieten o epistolă laconică prin care îl anunța că pleacă la țară : „Eo rus". La rîndul lui, Voltaire, i-ar fi răspuns doar „I !". Acest „I !", în limba latină, este imperativul afirmativ, persoana a II-a singular, al verbului eo, is, ivi — sau ii, itum, ire — și s-ar traduce prin „Du-te !".

Am amintit această anecdotă deoarece ilustrează situația în care un mesaj păstrează dimensiunile unei *unități minimale*, ale unei particule atomice din sistemul limbii. Dar, în măsura în care o asemenea unitate minimală — echivalentă, la nivel fonologic, unui fonem — poate constitui un *enunț complet*, sîntem constrînși să recunoaștem că ea deține o complexă sarcină potențială, că, într-un anumit grad, în structura microcîmpului regăsim conformația și puterea macrocîmpului. În exemplul amintit, elementul participă la sistem în virtutea

unei forțe matriciale ce le imprimă însușiri asemănătoare : capacitatea de a desemna un subiect și un obiect, de a exprima o acțiune, ideea de persoană, de număr, un consimțământ și un îndemn. Atunci cînd analizează „nivelurile limbii", lingviștii atrag atenția asupra *informației* pe care, în mod latent, o poate deține o unitate minimală ; un simplu „o", în limba română, poate însemna : a) articol nehotărît feminin, singular ; b) pronume personal, persoana a III-a singular, feminin, cazul acuzativ ; c) numeral cardinal feminin ; d) interjecție. Inclusă într-un context, deci introdusă într-un cîmp, această unitate își pierde din sarcina potențială nativă ca urmare a cenzurii exercitate de contextul ce îi determină identitatea. Nu trebuie să uităm însă că efectul acestei diminuări a sarcinii este o mai mare coerență a contextului în care elementul devine un factor ordonator, cooperînd eficient, prin faptul că induce un sens, la *reducerea gradului de entropie al unei comunicări.*

În mod asemănător, în universul literaturii, portretul poate evolua fie ca o *formă liberă,* de valoarea unei specii, fie ca o *formă inclusă,* de valoarea unui procedeu. Raporturile portretului cu literatura, în esența lor, rămîn echivalente cu cele dintre o limbă și unitățile minimale ce o compun. Sarcina potențială pe care o deține, complexitatea imanentă a figurii, ne obligă să reconsiderăm, în cazul literaturii, raportul dintre *parte* și *întreg,* dintre element și sistem. Dacă acceptăm că portretul literar, asimilat unui microcîmp, *reduce gradul de nedeterminare* al unei construcții epice, controlînd traiectoriile de mișcare și coerența relațiilor logice, nu epuizăm fondul problemelor semnalate în spațiul acestei cercetări. Rămîne să ne oprim — și o vom face într-un studiu independent — asupra implicațiilor ce se ascund în spatele acelor asemănări structurale dintre microcîmpul elementului și macrocîmpul sistemului. În acest stadiu, oricît de seducătoare, o concluzie cu privire la holomorfismul literaturii, susținută numai cu argumentul portretului, ar fi pripită. Mai mult decît atît : în măsura în care capacitatea întregului de a se reproduce la nivelul unei

celule este reală, acceptînd, evident, și reciproca situației, problemele holomorfismului ar trebui corelate cu cele referitoare la forțele matriciale ce operează în universul ficțiunii. Dar nu este locul să dezvoltăm aici consecințele teoretice care decurg din asumarea unei posibile ipoteze. Obiectul acestui studiu, totuși, nu era mai mult decît *portretul literar*.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

7. NOTE

1. PRELIMINARII

1. Lotman, I. M., *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 339.

2. Tomașevski, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, București, Editura Univers, 1973, p. 276-281.

3. Șklovski, Viktor, *Despre proză*, București, Editura Univers, 2 vol., 1975—1976, vol. II, p. 273-275.

4. Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, București, Editura Univers, 1977, p. 384-386.

5. Wellek, René — Warren, Austin, *Teoria literaturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1967, p. 290-294.

6. Gerlach-Nielsen, Merete, *Portrait littéraire et anthropologie. Méthodes et résultats*, în *Actes du 6-e Congrès des Romanistes Scandinaves*, Uppsala, 1977, p. 91-102.

Metoda cercetătoarei consta într-o juxtapunere a „aserțiunilor făcute de membrii unui grup. Colaționînd aserțiunile, se poate ajunge la o categorizare a lor, la o ierarhizare și la o evaluare pozitivă sau negativă în lumina epocii pentru a permite elaborarea unui model antropologic ideal și a stabili devierile permise de acest ideal. Antropologia permite să se dea răspunsuri întrebărilor următoare : bărbatul sau femeia din saloanele anului 1659 cum se consideră oare din punct de vedere fizic și moral ? Ce le permite să se califice drept frumoși sau urîți, buni sau răi ? Studiul acelor *topoi* ai anului 1659 vor furniza răspunsuri întrebărilor următoare : Ce-i preocupă pe mondeni ? De ce rîd ei ? Din ce cauză plîng ? Despre ce vorbesc ? La ce gîndesc ? Se poate ajunge astfel la un model antropologic fizic și moral cu detalii foarte exacte.“ /p. 95/. Pentru autoarea studiului teritoriul cercetării era restrîns asupra „convențiilor fizice, intelectuale și morale care reglează comportamen-

tul unui grup" (p. 97). Convențiile, considera autoarea, ar fi fost atît de puternic impregnate încît se impuneau tuturor formelor de ordine a discursului. Rezultatul acestei metode de juxtapunere a unui mare număr de portrete era formulat ca o observație : „norma grupului suprimă diferența dintre povestirea despre sine și povestirea despre altul, dintre discursul masculin și discursul feminin, dintre discursul stăpînului și cel al servitorului, dintre discursul homosexual și cel heterosexual, dintre discursul monden și cel savant" (p. 97). Aserțiunile antropologice, care, la o primă vedere, ar părea că se raportează la fapte individuale, se transformă însă, ca urmare a acumulării și juxtapunerii, în *topoi*, reprezentînd normele unui grup. Aceiași *topoi*, regăsiți în *marea literatură* — considera autoarea — ar permite elucidarea a numeroase aspecte neglijate, ar putea confirma sau infirma numeroase moduri actuale de lectură.

7. Vianu, Tudor, *Figuri și forme literare*, București, Editura Casei Scoalelor, 1946, p. 224-227.

8. Popa, Marian, *Homo Fictus*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 279-293.

9. Fauchery, Pierre, *La destinée Féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 179 și urm. ; Prioult, A., *Balzac avant la Comédie Humaine*, Paris, 1936 ; Bardèche, M., *Balzac romancier*, Paris, 1940 ; Yücel, Tahsin, *Figures et messages dans la Comédie Humaine*, Paris, Maison Mame, 1972 ; Angelescu, Silviu, *Portrait and Civilization*, *Analele Universității din București*, XXX, 1981, p. 13-23.

10. *Larousse de la langue Française*, *Lexis*, Paris, Librairie Larousse, 1977, p. 1391 : „portrait — description orale ou écrite de quelqu'un ou de quelque chose".

11. *Dicționar de terminologie literară*, București, Editura Științifică, 1970, p. 256-257 : „portret — descrierea unei persoane, fie prin trăsăturile exterioare, fizice ale acesteia /portret psihic/, fie prin caracterul ei /portret psihic/, fie prin trăsăturile fizice și sufletești în același timp /portret mixt/...".

12. *Dicționar de termeni literari*, București, Editura Academiei R.S.R., 1976, p. 342-343 : „portret — în literatură este un procedeu frecvent mai ales în genul epic și constă în relevarea trăsăturilor specifice unui personaj...".

13. *Dicționar de termeni literari*, București, Editura Academiei R.S.R., 1976, p. 342.

2. PROBLEMELE FIGURII

1. Tomașevski, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, București, Editura Univers, 1973, p. 276-278.

2. Wellek, René — Warren, Austin, *Teoria literaturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1967, p. 290-291.

3. Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, București, Editura Univers, 1977, p. 384-386.

4. Genette, Gérard, *Figuri*, București, Editura Univers, 1978, p. 154-158, semnalează opoziția narativ/descriptiv, dar nu în cazul particular al portretului. Considerată *ancilla narrationis*, descrierea, ca procedeu aservit narațiunii, implică, după Genette, o funcție *diegetică* de aspect ornamental sau de ordin explicativ și simbolic. Opoziția narativ/descriptiv este tradusă, prin proiectare într-un alt plan, într-o nouă opoziție : temporal/spațial. Descrierii, ca procedeu, îi corespunde în construcția epică o *stază*, pe cîtă vreme narațiunea surprinde o *devenire*, un proces. Obiectul descrierii este consecința orientării percepției asupra formelor *spațiale*, obiectul narațiunii este urmarea înregistrării formelor *temporale*. O distincție asemănătoare formulează și Wayne C. Booth în legătură cu efectele estetice care corespund *relatării* și *prezentării* (*Retorica romanului*, București, Editura Univers, 1976, p. 193 și urm.).

5. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Gallimard-Hachette, 1958, tome 6, p. 159-160 : L'image d'une personne faite à l'aide de quelqu'un des arts du dessin" (Imaginea unei persoane realizate cu ajutorul uneia dintre artele desenului).

6. Francastel, Galienne și Pierre, *Portretul*, București, Editura Meridiane, 1973.

7. Regăsim clauza amintită și de Ingarden, Roman, *Studii de estetică*, București, Editura Univers, 1978, p. 127-131 ; Lotman, Iuri, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 49-50.

8. Reluăm aici, într-o formulare mai liberă, observațiile lui Lotman, Iuri, *Lecții de poetică structurală*, București, Editura Univers, 1970, p. 38-50 și Martinet Jeanne, *Clefs pour la semiologie*, Paris, Seghers, 1973, p. 59-64.

9. Lotman, Iuri, *Lecții de poetică structurală*, p. 38 și urm.

10. Lotman, Iuri, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 49-50, amintește existența a două por-

trete ce o reprezintă pe Ecaterina a II-a : „portretul de paradă făcut de Levitski și cel obișnuit, pictat de Borovikovski, reprezentînd-o pe împărăteasă în parcul din Țarskoie Selo. Pentru curtenii epocii, asemănarea portretului cu trăsăturile împărătesei, pe care o cunoșteau bine, era esențială. Faptul că cele două portrete reprezentau unul și același personaj constituia pentru ei mesajul fundamental, diferența de tratament, specificitatea limbajului artistic tulburau doar persoanele inițiate în secretele artei. Noi am pierdut pentru totdeauna interesul pe care-l reprezentau aceste portrete în ochii persoanelor ce o vedeau pe Ecaterina a II-a, și, dimpotrivă, plasăm pe primul plan diferența de tratament artistic. Valoarea informativă a limbajului și mesajului, date într-un singur și același text, se schimbă după structura și codul lectorului, după exigențele și așteptările acestuia".

Exemplul amintit de Lotman incită la meditație. Intervine, în schimbarea acestor moduri de receptare, numai structura și codul lectorului ? Doar pe seama intervalului *temporal* trebuie să punem tendința imaginii de a se înstrăina de modelul ei ? Forme asemănătoare de rupere a imaginii de referentul ei obiectiv nu pot fi și consecința distanțării, a separației *spațiale ?* Portretul, ca imagine, ridică probleme și în situația, aparent mai simplă, în care îl asimilăm unei modalități de *idealizare a realului.* Imaginea, aparență a unui model din ordinea *reală* a lumii, are capacitatea, tulburătoare, de a „fixa" acest model, de a-i prelungi existența, prin transfer în ordinea *ideală*, dincolo de durata cronologică a formei-referent, căreia îi supraviețuiește.

Dar portretul, ca imagine, poate fi și consecința unui proces de *reificare a idealului.* Lumea ideală, care nu există decît în gîndire și, fiind abstractă, nu poate fi percepută prin simțuri, caută, recurgînd la un limbaj, să părăsească spațiul virtualității și, exteriorizîndu-se, să capete *realitate.* Dar să urmărim un exemplu : Munster, Sébastien, autorul unei *Cosmographie universelle*, publicate în 1559, își ilustrează descrierile populațiilor

unor ținuturi mai puțin cunoscute prin gravuri. Teritoriul hindus de dincolo de Gange (p. 1080), cel care ar corespunde, cu aproximație, regiunilor centrale ale Africii (p. 1151), apar a fi locuite de națiuni fantastice, de monștri care, lipsiți de gură sau nas, vorbesc prin gesturi ; aici sînt localizați troglodiții, a căror repeziciune egalează fulgerul, oamenii cu capete de cîini, cu patru ochi sau monooculari, coloși ai cavernelor. Sîntem în fața unor reprezentări tradiționale ale necunoscutului, ale căror rădăcini coboară în antichitatea greacă și romană, putînd fi regăsite în lucrările unor autori ca Plinius sau Pomponius Mela. Iată cîteva mostre ale acestei umanități fabuloase în prezentarea lui Munster : „De asemenea, sînt evocate neamuri de oameni cu un singur picior, foarte mare ; aceștia nu-și pot îndoi genunchii, totuși sînt de o uimitoare rapiditate. Sînt cunoscuți sub numele de Sciapozi. După cum mărturisește Plinius, în timpul verii ei se întind pe pămînt și se apără de căldura soarelui cu umbra propriului picior. Se spune că alții nu au capete, dar au ochi între umeri. Tot așa, Plinius crede că în Arabia se nasc și camiloparzii, care au gîtul asemănător celui al cailor, picioarele și copitele ca ale boilor, capul de cămilă, dar sînt acoperiți de pete albe, remarcabile prin strălucirea lor..." *(Creaturi uimitoare și monstruoase ce se găsesc în regiunile interioare ale Africii,* p. 1151). Aceste reprezentări teratologice se regăsesc în credințele tuturor popoarelor, legate de o fascinantă autoritate a necunoscutului care poate impresiona imaginația, sensibilă atît față de ordinea istorică a vieții, mai ales sub aspectul timpului trecut, cît și față de ordinea geografică, în special de neliniștitoarele zone necunoscute. O umanitate monstruoasă, malefică, este adeseori evocată de imaginația populară în legende. Iată două portrete care, în folclorul românesc, fixează imaginea cinocefalului, „căpcăun" sau „căpcîn", și a uriașului, desemnat cu numele de „jidov" : Căpcăunii „erau mari, mari, ca o stîncă, cu nu știu cîte picioare și mîini, cu capetele cît butoiul, părul lățos și încurcat, ochii în cap bulboiați și mari ca dovlecii tur-

cești ; cu două guri : una la spate și una înainte, cu niște buze groase ca încrețiturile de la foalele țiganilor și cu două nasuri borcănoase și turtite pe buze... Cînd prindeau oamenii, de erau flămînzi, îi aruncau în gura de dinainte pe de-a-ntregul, îi ciofloteau cu dinții lor cît lopețile, iar oasele le scoteau pe gura cealaltă"... (I. A. Candrea, *Privire generală asupra folklorului românesc în legătură cu cel al altor popoare*, curs litografiat, București, 1933—1934, p. 295-296.) Celălalt portret, ale cărui detalii le vom regăsi în portretul folcloric al „arapului" sau în cel al „fetei sălbatice", este asemănător prin tehnica homerică de dilatare a proporțiilor : „Oamenii ăi dă dămult au fost jidovi, adică niște oameni grozav de mari : capu' ca hîrdău' ăl de cinci vedre, ochii ca taerele, mîinile ca putineele, picioarele ca ulucele, deștele ca mosoarele, unghiile ca secerile, dinții din gură ca fiarele plugului..." (*Ibidem*, p. 309).

Ajungem astfel în plin paradox : exemplul amintit de Lotman aducea în discuție problema receptării unei imagini, pornind de la situația în care, îndepărtîndu-se de referent, imaginea nu ar mai fi considerată din punctul de vedere al *adevărului* conținut, evaluarea în cîmpul adevărului fiind posibilă numai prin raportare la model, ci din acela al *frumuseții* sale imanente. Imaginea ar deveni astfel instrumentul unei conversiuni, al unui proces de *idealizare a realului*. Celelalte exemple menționate ar ilustra situația de sens opus : imaginile rămîn instrumente cu ajutorul cărora este căutată o conversiune a idealului, *reificat*, căpătînd consistență, prin fixarea în forme, verbale sau plastice, ce se multiplică în serii. Dar, în acest caz, imaginile nu sînt evaluate într-un cîmp al *frumosului*, ci într-unul al *adevărului*, impus și consolidat de valoarea lor de elemente ale unei *mitologii*. Oarecum asemănător, dar cu un grad mai mare de complicație, este și cazul portretului de cult, al *icoanei*.

În tradiția creștină, reprezentarea chipului omenesc în scopuri de cult este tîrzie și fără justificare evanghelică. Perioada primitivă a creștinismului nu a cu-

noscut icoana ca obiect de cult ; circulau însă, probabil sub influența gnosticilor, imagini criptice, simple alegorii sau simboluri asemenea peștelui, mielului, ancorei sau ramurii de măslin. Această interdicție a icoanei își are ascendența, pe cît s-ar părea, în mozaism : „tu nu-mi vei putea vedea fața căci omul nu poate să mă vadă și să mai trăiască" (*Exodul*, XXXIII, 20) și „să nu-ți faci chip cioplit, nici vreo înfățișare a lucrurilor cari sînt sus în ceruri, sau jos pe pămînt, sau în apele mai jos decît pămîntul. Să nu te închini înaintea lor, și să nu le slujești..." (*Exodul*, 20, 4-5). Vechiul tabu ebraic, care nu îngăduia reprezentarea plastică a Creatorului, a fost confruntat, în lumea greco-romană, cu o altă *dispoziție mentală* ce creasă nu numai o mitologie antropomorfică, aflată în strînsă legătură cu cîteva secole de artă, ci și deprinderea de a venera chipul uman, în cadrul acelui puternic cult al strămoșilor amintit de Plinius și reconstituit de Fustel de Coulanges (*Cetatea antică*). Portretele, pictate sau modelate, serveau, după Plinius, pentru a transmite peste veacuri înfățișarea oamenilor. Rostul lor nu era numai acela de a atesta vechimea și onorabilitatea unei familii, ilustrîndu-i arborele genealogic, ci și de a menține, prin forme private de cult, unitatea neamului, dezvăluindu-i cu ajutorul portretelor-relicvă dimensiunea mitică, prelungită în lumea strămoșilor. Acestui fond de credințe, concentrat în jurul chipului, i se datorează, probabil, ca o consecință rituală, apariția icoanei. Istoria icoanei, a portretului de cult, este frămîntată, cu acceptări sau respingeri ce au declanșat tensiuni și violențe. În perioada primitivă a creștinismului, icoana nu era, pe cît se pare, mai mult decît o alegorie naivă a „bunului păstor" sau a „învățătorului". Mult mai tîrziu, abia în urma celui de al VI-lea sinod ecumenic — prin canonul 82 al acestuia, dezvoltat ulterior în acele tratate de pictură religioasă cunoscute sub numele de *Erminii* — icoanele au fost canonizate și incluse printre obiectele de cult.

Portretului de cult, totuși, nu-i este suficientă simpla existență, ci simte nevoia unei existențe *legitime*,

legate de valoarea sa de element al unei mitologii, care-i decide receptarea într-un cîmp al adevărului. Legitimarea portretului de cult o încearcă o întreagă literatură religioasă, dar proba administrată este o scriere apocrifă : controversata înștiințare a proconsulului Iudeii, Publius Lentulus, trimisă Senatului, din paginile căreia a fost extras portretul canonic al lui Iisus :

> „...un bărbat cu chip măreț, arătos, cu fața gravă, venerabilă, care insuflă atît iubire cît și respect. Părul capului e întunecat galbăn, în floarea vinului, de la rădăcină și pînă la urechi neted și fără strălucire, iară de acolo și pînă la umeri, creț și strălucitor, făcînd, de la frunte prin mijlocul capului, cărare după chipul nazarenilor și trecînd mai jos de umeri. Fruntea-i deschisă și armonioasă ; fața-i fără de cute sau pete, cu o rumeneală plăcută ; fisionomia e nobilă și fină ; nasul și gura sînt făcute cu mari măsuri ; barba-i deasă în floarea părului de cap, despărțită în furculițe, dară nu lungă. Călătorește desculț și cu capul acoperit. Ochii îi sînt căprii și foarte lucitori".. (J. A. Fabricius, *Codex pseudoepigrahicus*, N. T. Hamburg, 1793, vol. I, p. 301-302 ; textul scrisorii, în cea mai veche traducere românească cunoscută, a fost publicat de M. Gaster, *Literatura populară română*, București, Haimann, 1883, și N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, București, 1938).

Această apocrifă este frecvent citată de teologi. În secolul VI, portretul este inclus de Teodor Lectorul în lucrarea sa *Istoria bisericească ;* tradiția este reluată în secolul VIII de Ioan Damaschinul ; în secolul XIV, într-o formă ușor schimbată, regăsim descrierea la Nicefor Calist în *Istoria bisericească :*

> „...avea o fizionomie vioaie și plină de frumusețe. Statura lui avea șapte palme ; părul îi era deschis, subțire și cu o ușoară cărare.

> Sprîncenele îi erau negre și puțin ridicate în sus. Din ochii lui izvora o minunată blîndețe. Fierul n-a atins părul său niciodată. Grumazul lui era plecat puțin înainte, așa că înfățișarea lui nu avea decît chipul blîndeței și al umilinței. Culoarea feței era asemenea grîului. Figura nu-i era nici rotundă, nici lungăreață, așa încît seamănă cu maica sa. O roșață ușoară împodobia chipul său. Se vedeau pe fața sa înțelepciunea, dulceața și seninătatea, cari nu se prefăceau în mînie..." (apud Sever Mureșianu, *Iconologia creștină*, București, 1893, p. 127-128).

Este ușor de recunoscut în portretul pe care-l face Nicefor Calist modelul din epistola apocrifă, chiar dacă anumite pasaje își schimbă locul iar altele sînt preluate prin perifraze. Modul cum este retușată imaginea pare să nu fie străin de o anumită *dispoziție mentală*. Să ne oprim asupra unui singur amănunt : în epistola lui Lentus, „originalul" acestui portret de cult, este amintit părul lung, purtat „după chipul nazarenilor". Nicefor Calist evită neconvenabila numire a sectei, într-o perioadă agitată de reforme religioase, dar aluzia la obiceiurile membrilor acestei secte, căreia i-ar fi aparținut și legendarul Samson, este reținută printr-o perifrază : „fierul n-a atins părul său niciodată". Regăsim acest portret vorbit în *Erminii*, dar afectat de noi rectificări. Iată, pentru comparație, descrierea pe care o face Dionisie din Furna :

> „Despre chipul și trupul Domnului, cum au mărturisit cei dintîi privitori. De la Gherman al Constantinopolului. — Trupul lui Dumnezeu-omul e înalt de trei coți, încovoiat puțin și cu obiceiul purtărilor blînde, chipul are sprîncene frumoase, îmbinate la mijloc, ochi frumoși, nas frumos, cu pielea de culoarea grîului, părul cîrlionțat și mai degrabă bălai ; iar barba îi este neagră și degetele preacuratelor lui mîini sînt potrivit de lungi. Purtă-

rile îi sînt alese și drepte, ca firea celei ce l-a născut întru omenie desăvîrșită și plină de viață." (Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, București, Editura Meridiane, 1979, p. 258).

Imaginea, prin invocarea martorilor („cum au mărturisit cei dintîi privitori), este acreditată, autentificată și, în felul acesta, impusă într-un cîmp al adevărului. Comparînd această descriere cu cea din epistola atribuită lui Lentulus, constatăm că stabilitatea portretului de cult, ca formă verbală, este o iluzie. Portretul vorbit, pe care icoana îl traduce plastic prin limbajul liniilor și al culorilor, se modifică în timp, ca o consecință a ideologiei ce acționează asupra *formei*, imprimîndu-i, dacă nu alte semnificații, cel puțin alte nuanțe. Schimbarea semnificațiilor cu care erau investite icoanele este legată de faptul că portretul de cult sensibiliza un *model uman* oferit credincioșilor, *orientîndu-le* astfel modul de înțelegere a vieții și atitudinea față de sacru. Două tipare portretistice, fundamentale, sînt conturate ca urmare a conectării formei la o ideologie. O primă direcție, reprezentată de Grigorie de Nisa, Ambrosie, Ioan Hrisostomul, Ieronim, Augustin ș.a., asimilează chipul lui Iisus unui model de frumusețe umană, confirmată și de scrisoarea lui Lentulus. Frumusețea, considerată expresie a echilibrului interior, a armoniei sentimentelor, a seninătății, devenea o valoare de natură să susțină calea morală reprezentată de creștinism. Salvarea ființei, în conformitate cu această cale, pare să fie înțeleasă ca un efect al concilierii dintre dimensiunea materială a existenței și cea spirituală, echilibrul sugerat de frumusețe fiind o consecință a depășirii acestui dualism dramatic. În opoziție cu această direcție s-a conturat o alta, reprezentată de Iustin Martirul, Tertulian, Origen, Clement din Alexandria, care prezenta chipul lui Iisus ca fiind lipsit de frumusețe, urîțit de suferință, crispat, umilit. Modelul uman implicat în înțelegerea acestora din urmă conține și avertismentul

asupra mijloacelor de salvare care, înjosind trupul, înalță, prin compensație, spiritul.

Portretul de cult este rectificat însă și prin acțiunea altor factori. Deși canonizate, reprezentările plastice ale lui Iisus, în expansiune geografică, trec diferit de la o cultură la alta, înfățișarea, felul de a o imagina, devenind o soluție de asumare a modelului. Din acest motiv, probabil, icoanele popoarelor nordice înfățișează un Iisus blond, cu pielea albă, de viking, în vreme ce popoarele sudice îl închipuiesc în tonuri mai închise, măslinii. Fermitatea canoanelor nu este mai mult decît o iluzie, chiar atunci cînd portretul constituie elementul important al unei doctrine. Dacă exemplelor amintite le vom adăuga acele re-verbalizări ale portretului de cult datorate literaturii, nu vom face decît să înmulțim argumentele în legătură cu capacitatea formelor de a se multiplica în serii. Este suficientă, credem, transcrierea unui singur exemplu oferit de romanul lui Mihail Bulgakov :

> „Numaidecît, de pe terasa grădinii, sub colonada balconului, doi legionari aduseră un bărbat de vreo douăzeci și șapte de ani și-l împinseră în fața jilțului. Omul purta un hiton albastru, vechi și rupt. Pe cap avea o legătură albă cu o curelușă în jurul frunții, iar mîinile îi erau legate la spate. Sub ochiul stîng se vedea o vînătaie mare, iar în colțul gurii, o zdrelitură cu sînge închegat. Se uita la procurator cu o curiozitate plină de neliniște". (Mihail Bulgakov, *Maestrul și Margareta*, București, Editura Minerva, 1972, p. 20-21).

Frontiera pe care am re-trasat-o între literatura de ficțiune și literatura memorialistică, folosind criteriul raportului dintre *imagine* și *model*, ne ajută să formulăm distincții necesare atît în legătură cu literatura, cît și în legătură cu portretul. Oricît de importantă pentru demersul nostru, această distincție nu este suficientă pentru că alte fapte ne constrîng să luăm în discuție

conceptul de *ficțiune* aplicat, pe cît s-ar părea, unui teritoriu neomogen. Receptarea portretului în cheia *adevărului* sau în cheia *frumosului* ne obligă să distingem existența unor lumi de factură neasemănătoare, create de *tipuri de ficțiune* ce nu coincid, nici în mecanismele lor, nici în efectele produse, nici prin natura experiențelor spirituale declanșate. Un tip de ficțiune, al cărei produs este *mitologia*, transformă imaginea într-un instrument cu ajutorul căruia este acreditată o *realitate*, prezentată și percepută ca atare. Cel de al doilea tip de ficțiune, al cărei produs este *literatura*, nu face din imagine mai mult decît un factor expresiv și ordonator (al construcției epice). Imaginile create de tipul mitologic de ficțiune declanșează experiențe legate de *sacru* și constituie, la rîndul lor, puncte de plecare în conturarea unei lumi, resimțite ca *reală*, ce prelungește ordinea practică a vieții, o explică și o controlează : există boli atribuite intervenției unor personaje mitice în destinul uman, există formule magice destinate să vindece sau să prevină asemenea boli, apar rituri în cadrul cărora personajele acestei lumi mitice sînt venerate sau exorcizate etc. Imaginile create de tipul poetic de ficțiune sînt legate de experiențe din sfera *esteticului*, cu ajutorul lor fiind construită o lume, resimțită ca *ideală*, care, deși pornește de la ordinea practică a vieții, nu este confundată cu aceasta.

11. Cioculescu, Șerban, *Itinerar critic*, III, București, Editura Eminescu, 1979, p. 89-93.

12. Călinescu, G. *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Editura Fundațiilor, 1941, p. 30.

13. Jolles, André, *Formes simples*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

14. Adeseori în structura portretului sînt recunoscute pagini din *Fiziolog* sau „măști din *Bestiarii*". Cf. Piru, Al., *Istoria literaturii române*, I, Perioada veche, ediția a III-a, București, Editura didactică și pedagogică, 1970, p. 346-349.

15. Mauss, Marcel, *Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle de „moi"*, în vol. „Sociologie et anthropologie", Paris, PUF, 1973, p. 333-362.

16. Stoker, Bram, *Dracula*, Londra, 1897.

17. Propp, V. I., *Morfologia basmului*, București, Editura Univers, 1970.

18. Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, București, Editura Univers, 1977, p. 384-386.
19. Sklovski, Viktor, *Despre proză*, București, Editura Univers 1975—1976, vol. II, p. 273-275.
20. Iosifescu, Silvian, *Construcție și lectură*, București, Editura Univers, 1970, p. 181.

21. Procedeul are mai vechi ascendențe. Un asemenea portret difuz, cu numeroase consecințe asupra iconografiei, este cel pe care Cervantes îl face celebrului său erou. Portretul lui don Quijote ridică, de altfel, și o altă problemă, oarecum laterală, față de tema acestei lucrări, dar nu lipsită de interes : edițiile *ilustrate*. Vechiul obicei de a oferi cititorilor, uneori în ediții luxoase, lucrări al căror conținut, sau secțiuni ale acestuia, căpăta o *dublură* prin reluarea cu mijloacele codurilor plastice ridică, referitor la portretul literar, probleme surprinzătoare. Ilustrațiile, ca imagini ale altor imagini, încearcă să vizualizeze, prin linie și culoare, ceea ce literatura realizează prin cuvînt. Cu ce rezultate ? Le putem aproxima urmărind un exemplu : în 1870, la Barcelona, D. Francisco López Fabra publica un album cuprinzînd 101 imagini ale celebrului erou creat de Cervantes : *Iconografia de Don Quijote. Reproduction heliográfica y fototipográfica de 101 láminas elegidas entre las 60 ediciones, diversamente ilustradas, que se han publicado durante 257 años*, Barcelona, 1870. Imaginile, neasemănătoare, reprezentau viziunea diverșilor ilustratori, între care nu lipseau nume celebre, asupra lui don Quijote. O vreme destul de îndelungată, albumul nu a atras atenția în mod deosebit. La aproape jumătate de secol de la apariția lucrării, Unamuno, interesat de iconografia lui don Quijote, confruntă ilustrațiile cu portretul făcut de autor. În acest scop, rectorul de la Salamanca a extras din roman pasajele în care sînt descrise trăsăturile fizice ale eroului, adunînd astfel 17 indicații cu privire la înfățișarea popularului personaj. Aceste indicații ar reprezenta o figură, pe care am asimilat-o unui *portret difuz*, cu o mare suprafață de dispersie a elementelor. Nonidentitatea imaginii literare cu „traducerile" sale plastice, concluzia pe care o reținea Unamuno

(*Ensayos, El caballero de la triste figura*, Madrid, II, 1916, p. 101-131), este totuși, o situație cu mai mari complicații. Posibilitățile expresive ale unui cod — gravura, desenul — sînt diferite de ale celuilalt cod — literatura. Libertatea codului de expresie este limitată, într-un alt plan, de posibilitățile tehnice de multiplicare, de procedeele tipografice. Dar Unamuno nu avea în vedere aceste aspecte, ci îndepărtarea de „model" ca urmare a necunoașterii acestuia de către ilustratori. Distanțarea, în acest caz, se explică și prin gradul sporit de dificultate ce decurge din regimul difuz al imaginii „princeps".

22. Martinet, Jeanne, *Clefs pour la semiologie*, Paris, Seghers, 1973, p. 54-59.

23. În afara celebrului cuplu mitic al Dioscurilor, regăsim motivul gemenilor în numeroase legende privind întemeierea unei cetăți sau a unui oraș. Roma constituie modelul prin excelență al orașului fondat de doi gemeni, Romulus și Remus, dar tradiția poate fi regăsită și la alte popoare. Titus Livius (*Istorii*, 5, 34) amintește legenda celor doi gemeni gali, Bellovese și Segovese. Segovese conduce o migrație, care nu lasă urme, către pădurile Herciniene ; Bellovese își conduce trupele către Italia nordică unde fondează orașul Mediolanum, Milano de astăzi. Mitologia galică reține și un alt cuplu dioscuric, Momoros și Atepomaros, fondatorii, vechiului Lugdunum, actualul Lyon (cf. Chapantier, Fernand, *Les Dioscures en service d'une déesse*, Paris, 1935). Indiferent de modul cum sînt imaginați — perfect simetrici sau în contrast, unul luminos și celălalt întunecat — gemenii se bucură de un prestigiu deosebit. Cuplul contrastant al gemenilor l-a preocupat și pe Eminescu. Într-un poem, *Gemenii*, în spirit romantic, este urmărit conflictul dintre Sarmis și Brigbelu, fratele luminos și cel întunecat. Motivul este dezvoltat și în basmele populare românești — tipul *Măr și Păr* sau *Siminoc și Busuioc*, *Afin și Dafin* — legat de prestigiul unor nașteri stimulate magic. Semnificații particulare

capătă același motiv în legende unde oferă explicații simbolice unor fenomene cosmice. Un exemplu ar putea fi legenda despre *Luceafărul de ziuă și Luceafărul de noapte*, echivalent românesc al unei legende grecești despre *Phosphoros și Hesperos*.

24. Tomașevski, Boris, *Teoria literaturii*. Poetica, București, Editura Univers, 1973, p. 276-278.

25. Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, București, Editura Univers, 1977, p. 384.

26. Fontanier, Pierre, *op. cit.*, p. 385.

27. Mauss, Marcel, *Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle de „moi"*, în vol. „Sociologie et anthropologie", Paris, PUF, 1973, p. 348.

28. cf. Fontaniere, Pierre, *op. cit.*, p. 386.

29. Bachelard, Gaston *(Le droit de rêver*, Paris, PUF, p. 207) făcea următoarea observație : „Dacă sînt forțate puțin raporturile dintre chip și expresie, dacă în acest raport integrăm *masca*, se pare că masca ar putea fi echivalată cu decizia de a trăi o viață nouă. Ea lichidează brusc ființa care se ascunde. Ea va fi un motiv de afirmare a unei a doua vieți, a unei renașteri". Observația aceasta este oarecum complementară față de un exemplu amintit de Lotman, Iuri *(La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 107). Lotman amintea cazul cînd o mască purtată de cineva ajungea, în cele din urmă, adevărata natură a personajului. Exemplul era luat din filmul lui Rossellini, *Generalul della Rovere*, în care un declasat, păstrînd încă un fond moral plin de rezerve, era constrîns de Gestapo să joace rolul unui erou al Rezistenței în scopul de a forța, sentimental, un grup de deținuți să-și desconspire intențiile. Personajul, pe măsură ce-și joacă rolul, descoperă personalitatea celui „imitat" și ajunge să se identifice într-atît cu masca purtată încît, în cele din urmă, aceasta devine adevăratul lui chip. Această confuzie dintre rol și substanța intimă, intermediată de înfățișare, într-o primă etapă a evenimentelor este urmărită ca formă de manifestare a unei disjuncții. Într-o a doua parte, ca urmare a devenirii personajului, apropierea de rol determină o mutație a valorilor intime care-i rectifică structura interioară și-i dau un sens existenței, altul decît cel inițial.

În cazul personajului lui Balzac, a cărui mască încercam să o analizăm, sîntem mai aproape de sensul dat de Jung, C. G., conceptului de „persona" : stratul exterior al sinelui, personalitatea socială, compusă pentru și față de ceilalți. Adeseori, literatura reține și situația în care chipul *nu exprimă* o viață interioară, disimulînd, asemenea unui voal, *vidul* sau *necunoscutul*. Și în aceste cazuri, ale „chipurilor fără expresie", sîntem în fața unor măști, creații fie ale caracterelor negative, cum ar fi prostia sau imbecilitatea, fie ale unei capacități de stăpînire proprii spiritelor puternice, deprinse să reprime tendința sentimentelor de a se exterioriza. Un asemenea chip are valoarea unei uniforme care, fără legătură cu personalitatea, rămîne o modalitate de anulare a realității sufletești. Puterea măștii este dată de forța ei de iluzie care o transformă fie într-o armă ofensivă, fie într-una defensivă. Oricum, disimularea pe care o presupune masca ne obligă să căutăm rădăcinile voinței cuiva de a fi, sau de a părea, altceva decît e în mod natural.

Dacă luăm în discuție problema măștii așa cum se pune într-o civilizație tradițională, lucrurile se complică pentru că masca realizează mai mult decît o modificare de personalitate : creează iluzia manifestării divinității. Masca rituală pare să-și aibă ascendentul îndepărtat în mitologiile precreștine în care divinitatea nu era considerată homeomorfă ființei umane. Retragerea în spatele măștii are, acum, o justificare reparatorie, de restituire a formelor originare sau de includere într-o formă sacră. Ascunderea chipului sub mască este un gest grav, dezvăluindu-ne o umanitate ce se resimte a fi insuficientă, nesemnificativă. În lumea reală, masca induce o altă lume, a mitului, căreia îi dă consistență și realitate. Ca element aparținînd unei mitologii, masca este înconjurată, în toate civilizațiile tradiționale, de reguli stricte. Reține atenția, în primul rînd, interdicția de a fi spusă povestea măștii cuiva care nu a fost inițiat în marile mistere ale grupului.

Prin valoarea de poartă de trecere spre o altă lume, masca aparține unei zone a sacrului și, asemenea tuturor obiectelor sacre, era lucrată după canoane stricte. Masca anulează identitatea celui care o poartă și, sub aspect juridic, este absolvit, chiar în caz de omor, dacă trebuie să se apere pentru a-și proteja chipul ritual. O informație interesantă pentru vechea noastră civilizație, sub aspectul juridic al celor mascați, este reținută de Dimitrie Cantemir. Vorbind „despre năravurile moldovenilor", Cantemir amintește obiceiul călușarilor de a se masca : „ca să nu se cunoască, își acoperă obrazul cu pînză albă. Toți au în mînă cîte o sabie fără teacă, cu care ar tăia îndată pe oricine ar cuteza să le dezvăleasc obrazul. Puterea aceasta le-a dat-o o datină veche, așa că nici nu pot să fie trași la judecată, cînd omoară pe cineva în acest chip" *(Descrierea Moldovei,* București, Editura Minerva, 1973, p. 236). În epoca veche, toți membri unui trib purtau, pe cît se pare, o aceeași mască, în cursul ceremoniilor, probabil un simbol totemic avînd funcția de a reactiva arhetipul prin intermediul căruia, periodic, conștiința colectivă își refăcea unitatea. În felul acesta ar căpăta sens un pasaj oarecum obscur din *Istoriile* lui Herodot. Vorbind despre neuri, IV, 105, Herodot menționează obiceiul acestora de a se transforma, anual, în lupi prin traversarea unei mlaștini. Este, probabil, descris un ritual care implica mascarea participanților, adică împrumutarea chipului strămoșului mitic. Asupra acestui aspect pot fi căutate relații suplimentare în studiul lui Mircea Eliade, „Dacii și Lupii", din volumul *De la Zalmoxis la Genghis-Han,* București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 21-37. Ca modalitate de invocare a strămoșilor mitici și de comunicare cu aceștia, masca intră în opoziție cu lumea formelor în mișcare cărora le opune formele stabile, ferme, ale arhetipurilor. Un loc important ocupă masca și în cadrul ceremoniilor funerare. În acest caz, masca nu mai este un simbol al tribului, ci al clanului. Dreptul de a o purta, observă Romulus Vulcănescu, constituie un privilegiu : „Purtatul măștilor în jocurile de prive-

gheri a constituit într-un trecut îndepărtat *un privilegiu familial*. Numai membrii familiei patriliniare aveau dreptul să poarte măștile strămoșilor lor mitici" (*Etnologie juridică*, București, Editura Academiei R.S.R., 1970, p. 175). În interiorul riturilor funerare funcția măștii se schimbă : captează forța vitală eliberată prin moartea unei ființe care, lăsată să rătăcească la întîmplare, poate deveni nocivă, malefică, tulburînd ordinea. Captată prin mască, această energie este însă tezaurizată, controlată și redistribuită în folosul comunității. În felul acesta, masca primește valoarea unui instrument magic care tinde să controleze și să stăpînească lumea invizibilă. Alteori, masca exteriorizează latențele demonice, cum se întîmplă în serbările carnavalești, în cadrul cărora se recurge la mască în scopul unor expulzări ale tendințelor satanice. La noi, în anumite zone ale țării, măștile carnavalești, legate de puterile întunericului și de un cult al strămoșilor, sînt utilizate în timpul sărbătorilor legate de solstițiul de iarnă. În acest cadru, masca îndeplinește, se pare, un efect catarctic : exteriorizate, latențele demonice sînt, de fapt, expurgate, exorcizate.

Istoria măștii, urmărită dintr-un alt punct de vedere, dezvăluie procese de reducție, de la masca de corp (masca-costum), la masca-pelerină, apoi la masca-glugă și masca de cap, iar de aici la obrăzare și maschete. Simultan cu acest proces poate fi urmărit și un altul : restrîngerea rolului jucat de măștile colective, legate, probabil, de miturile totemice, în favoarea celui al măștilor individuale. Aceste procese sînt mai pe larg urmărite de Romulus Vulcănescu (*Măștile populare*, București, Editura Științifică, 1970). Amintind aceste exemple, am încercat să sugerăm complexitatea problemelor pe care le ridică *masca*. Tipologia măștii, pe care nu am schițat-o decît foarte sumar, ne previne că raportul dintre valorile ascunse și cele afișate, așa cum îl pune masca — luînd în considerație și formele ei tradiționale — comportă distincții utile atunci cînd, analizînd portretul, încercăm să înțelegem, în realitate, atitudinea

ființei umane față de propria condiție. Această tipologie a măștii trebuie completată prin înregistrarea celorlalte forme de schimbare a identității — tatuaje, machiaje etc. — asupra cărora vom reveni în capitolul intitulat *Portret și cultură*.

30. Sklovski, Victor, *Despre proză*, București, Editura Univers, 1975—1976, vol. II, p. 273-275, capitolul intitulat „Portretul eroinei".

31. Lotman, Iuri, în capitolul intitulat *Repetabilitatea elementelor inferioare (Lecții de poetică structurală*, București, Editura Univers, 1970, p. 124 și urm.), atrage atenția că elemente identice, care se repetă într-un text, nu sînt echivalente sub raport funcțional, dacă ocupă poziții diferite din punct de vedere structural.

32. O scurtă dar instructivă incursiune în istoria tradițiilor fiziognomonice aflăm în studiul lui Baltrusaitis, Jurgis, „Fiziognomonie animală", din volumul *Aberații*, București, Editura Meridiane, 1972, p. 14-50.

33. Cf. Baltrušaitis, Jurgis, *op. cit.*, p. 27.

34. Bardeche, M., *Balzac Romancier*, Paris, 1940; Prioult, A., *Balzac avant la Comédie Humaine*, Paris, 1936.

35. Influența elementelor tradiționale de antropologie criminală asupra perspectivei adoptate de Cesare Lombroso a fost sugerată în mai multe rînduri. Factorul ereditar, diversele maladii, în înțelegerea lui Lombroso, fac din criminal mai mult o victimă decît un vinovat. Lucrările criminalistului — *L'Homme criminel*, 1875, *L'Homme délinquant*, 1897 — au exercitat o influență puternică asupra literaturii, în general, asupra portretisticii, în special. Este suficient să amintim nuvela lui Caragiale, *O făclie de Paști*, pentru a înțelege prestigiul de care s-au bucurat teoriile criminalistului, pentru a urmări inclusiv influența exercitată asupra portretului. Caragiale recurge, de fapt, la un „truc", punîndu-l pe Leiba Zibal în situația de a recunoaște pe chipul lui Gheorghe stigmatele criminalului în urma confruntării cu portretul-standard al criminalului zugrăvit de cei doi călători: „Este evident, adăugă medicinistul. De aceea, criminalul propriu-zis, luat ca tip, are brațele

peste măsură lungi și picioarele prea scurte, fruntea îngustă și turtită, occiputul tare dezvoltat ; chipul lui de o caracteristică asprime și bestialitate, bătătoare la ochii deprinși : e un rudiment de om : e, cum am zice, fiara, care deabia de curînd a reușit să stea numai pe labele dinapoi și să-și ridice capul în sus, spre cer către lumină !" /.../ „Ceea ce pricepuse însă Leiba mai bine decît oricine, mai bine decît chiar conferențiarul, era ilustrația izbitoare a teoriei ; cazul de reversie el îl cunoștea în carne și oase : era portretul lui Gheorghe. Acest portret, din care pînă mai adineaori păstra numai trăsăturile fundamentale, i se redeștepta acum în spirit cu o perfectă palpabilitate pînă în cele mai ne'nsemnate amănunte". (I. L. Caragiale, *Opere*, I, București, Editura Cultura Națională, 1930, p. 60).

36. În sensul folosit de Lévy-Bruhl, Lucien, *La mentalité primitive*, Paris, 1927.

37. Asupra totemismului relațiile au fost împrumutate, în special, din Lévi-Strauss, Claude-Gustave, *Le Totémisme aujourd'hui*, Paris, 1962.

38. Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, în special studiul intitulat „Dacii și Lupii" ; „Majoritatea credințelor folclorice privind vîrcolacii au legătură cu transformarea individuală în carnasier. Anumite cazuri se pot explica prin supraviețuirea „inițierilor spontane" ; este vorba despre un fenomen retardatar, un fel de redescoperire spontană a scenariilor rituale perimate sau complet transformate" (p. 35).

39. În acest moment, s-ar putea crede că procedînd astfel intrăm în conflict cu o perspectivă consacrată, susținînd tocmai această determinare spațio-temporală a literaturii, explicată, spre exemplu, de teoria cronotopică a lui Mihail Bahtin („Formele timpului și ale cronotopului în roman", în vol. *Probleme de literatură și estetică*, București, Editura Univers, 1982). Diferențele de ordin stilistic pe care le înregistrăm în domeniul epicului sînt explicate și de Auerbach, Erich (*Mimesis*, București, ELU, 1967), tot ca o consecință a acestor determinări.

Din acest motiv, atragem atenția că sîntem încă într-o primă etapă a cercetării, restrînsă la aspectele de *sistem* ale portretului literar.

3. PORTRET ȘI ISTORIE

1. Vianu, Tudor, *Figuri și forme literare*, București, Casa școalelor, 1946, p. 224-226.

2. Un proces asemănător era scos în evidență de Galienne și Pierre Francastel în studiul asupra portretului în plastică : *Portretul*, București, Editura Meridiane, 1973.

3. Date mai exacte în legătură cu această tradiție oferă Ghyka, Matila C., în studiul asupra „Numărului de aur" din volumul *Estetică și teoria artei*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 25 și urm. ; p. 189 și urm.

4. Cizek, Eugen, *Evoluția romanului antic*, București, Editura Univers, 1970, p. 124-126.

5. Cizek, Eugen, *op. cit.*, p. 126.

6. *Măgarul de aur*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 24.

7. Dumézil, Georges, *Métiers et classes fonctionnelles chez divers peuples Indo-Européens*, Paris, 1958 ; *Mythe et épopée, L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris, Gallimard, 1968.

8. Engels, Fr., *Ludwig Feuerbach și sfîrșitul filosofiei clasice germane*, în Karl Marx — Friedrich Engels, *Opere alese*, vol. II, București, Editura Politică, 1967, p. 352.

9. Huizinga, J., *Amurgul Evului Mediu*, București, Editura Univers, 1970, p. 8-9.

10. Coulton, C. G., *The Medieval Village*, Cambridge, 1925.

11. Le Goff, Jacques, *Civilizația Occidentului Medieval*, București, Editura Științifică, 1970, reține atitudinea și în ce privește ființa morală a țăranului. Din *vilain* — de la *vilanus*, locuitor pe o moșie sau al unui sat, *villa* — epoca a dezvoltat sensul peiorativ *vilainie*, care înseamnă urîțenie morală. Le Goff ia în discuție situația țăranului urmărind chiar portretele acestuia, imaginile sub care pătrunde în literatura epocii : „Iată-l pe Rigaut în epopeea lui *Garin le Lorrain :* „El vede cum înaintează spre el Rigaut, fiul țăranului Hervis. Era un cuconaș */damoiseau/* cu mădulare vînjoase, mătăhălos la brațe, la șale, la umeri, cu ochii despărțiți unul de altul cam cît o lungime de mînă. Nici în șaizeci de țări n-ai fi găsit o față mai aspră și mai puțin

îmbietoare. Părul său era zbîrlit, obrajii negri și ca scoarța de copac ; nu mai fuseseră spălați de șase luni, și singurii stropi de apă care îi mai udaseră fuseseră cei ai ploii din cer". Și iată în pădurea prin care călărește Aucassin, apariția unui tînăr țăran : „Avea o căpățînă mare, mai neagră decît tăciunele, și avea între cei doi ochi o depărtare mai mare decît o palmă întreagă, și avea niște obraji mari și un nas coșcogea turtit cu niște nări largi, și avea buze groase, mai roșii decît o fleică, și dinții mari galbeni și hîzi..." *(op. cit.*, p. 392).

Semnificația termenului *vilainie* îi atrage atenția și lui Paul Zumthor prin opoziția în care intră cu *corteisie*, curtoazie : „Cuvîntul „courtoisie" (în franceza veche, „corteisie") desemnează în secolele XII, XIII, XIV, un fapt specific de civilizație. Apare în vocabular pe la 1150, derivat de la adjectivul „courtois" („corteis") atestat încă de prin 1100, dacă nu chiar mai devreme, provenind la rîndul lui de la „cort", „curtea unui rege, a unui senior", din latinescul „cohors", „toți cei care-l însoțesc pe un cîrmuitor". Semnificația fundamentală a lui „courtois" este, așadar, „privitor la curte, caracteristic vieții de la curte ; dar ea comportă două aspecte, în general (deci nu întotdeauna) legate între ele și perceptibile chiar de la apariția cuvîntului : unul relativ la calitățile unui individ (accepție morală) ; celălalt, la caracterul unei colectivități (accepție socială). În aceste două sensuri, „courtois" se opune lui „vilain" (sens propriu : „țăran"), „courtoisie" lui „vilenie" : ia naștere un joc constant de antiteze și de combinații paradoxale cum ar fi „un vilain courtois" („vilain" : accepție socială ; „courtois" : accepție morală). Această structură semantică s-a păstrat în limbile (italiană, spaniolă, germană, engleză, neerlandeză) care, în secolele XII-XIII, au împrumutat cuvîntul din franceză sau provensală". *(Încercare de poetică medievală*, București, Editura Univers, 1983, p. 575-576).

12. Auerbach, Erich, *Mimesis*, București, ELU, 1967, p. 286 și urm.

13. Gerlach-Nielsen, Merete, *Portrait littéraire et anthropologie. Méthodes et resultats,* în *Actes du 6-e Congrès des Romanistes Scandinaves,* Uppsala, 1977, p. 91-102. În realitate, ceea ce ridiculizează Molière („la pretiosité", „euphuism" în Anglia) constituie „ticuri" manieriste și baroce. Adevărata reacție a clasicismului, de altfel, este orientată împotriva manierismului și a barocului, astfel că cercetătoarea ia în discuție un fapt de remanență definitoriu pentru manierism.

14. Vianu, Tudor, *Figuri și forme literare,* București, Casa Școalelor, 1946, p. 224-227.

15. Atît în *Avatarii faraonului Tlá,* cît și în *Sărmanul Dionis,* Eminescu este preocupat de problema *individului și a identității,* formulată dintr-un punct de vedere spiritualist. Identitatea unei persoane nu mai este pusă în legătură cu o vocație a formelor de a semnifica, deci nu are legătură cu corporalitatea și, în felul acesta, cu ordinea *aparentă a umanului.* Identitatea este imprimată de principiul metafizic, arheul spiritual, care, în seria reîncarnărilor succesive, capătă caracteristicile unei *valori constante,* dezvăluind existența unei ordini cosmice, eterne și neschimbătoare, prin repetarea aceleiași *experiențe.* Dintr-o perspectivă asemănătoare este pusă problema identității și de Liviu Rebreanu în romanul *Adam și Eva.* Individul metafizic, principiul spiritual, este cel care introduce semnificația într-o lume a formelor nestatornice, cu care se conjugă. Principiul spiritual este legat, și în acest caz, de mecanica severă a unei ordini eterne dezvăluită, ca și la Eminescu, de experiența care se repetă. Iluzia mișcării, obținută prin înregistrarea multiplicității formelor concrete ale realului, este corectată și, în ultimă instanță, denunțată prin faptul că i se opune statornicia, stabilitatea ordinii ideale în planul căreia unicitatea esențelor rămîne principiul structurant.

16. Iosifescu, Silvian, *Construcție și lectură,* București, Editura Univers, 1970, p. 164 : „Prin antiteză, romanticii au încercat să exprime structura contradictorie a realității..." Portretul de formulă romantică are, to-

tuși, mai mult valoarea unui *oximoron*. Căutînd paradoxul, autorii romantici acreditează portrete ce pot fi catalogate prin aplicarea unor etichete de tipul : „monstrul frumos" — Quasimodo, „frumosul urît" — Phoebus, „frumusețea rea", (sau „malefică") — Paul d'Aspremont etc.

17. Auerbach, Erich, *Mimesis*, București, Editura pentru literatură universală, 1967, p. 518 și urm.

4. PORTRET ȘI CULTURĂ

1. Oscar Wilde făcea următoarea observație referitoare la semnificația veșmintelor : „Costumul reprezintă o dezvoltare, o evoluție și un foarte important, poate cel mai important, indiciu al manierelor, obiceiurilor și modului de viață al fiecărui veac. Puritanilor nu le place culoarea, podoaba și grația în îmbrăcăminte și aceasta a constituit parte din marea revoltă a claselor mijlocii împotriva Frumosului, în secolul al șaptesprezecelea. Un istoric care nu ține seama de aceasta ne-ar da o foarte inexactă descriere a perioadei, și dramaturgul care nu s-ar folosi de ea ar pierde un element vital în realizarea unui efect iluzionist" *(Intenționi*, București, Editura Univers, 1972, p. 231).

Sensibilitatea literaturii față de veșmînt, datorită aptitudinii acestuia de a exprima identitatea profundă a celui pe care-l îmbracă, este confirmată și de preocupările lui Victor Hugo. Veșmîntul constituie pentru Victor Hugo punctul de plecare în schițarea unui portret-generic al „elegantului" : „...pe-atunci un „elegant" era alcătuit dintr-un guler mare, dintr-o cravată, dintr-un ceas cu brelocuri, din trei veste puse una peste alta și de diferite culori : cea albastră și cea roșie, pe dinăuntru, dintr-un surtuc măsliniu strîns pe talie, cu coadă ca de morun, cu două rînduri de nasturi de argint înghesuiți unii în alții pînă pe umăr, și din pantaloni tot de culoare măslinie, dar mai deschisă, împodobiți pe cusătură cu un număr de cute, nehotărît, dar întotdeauna fără soț, variind de la una la unsprezece, limită care

nu era depășită niciodată. Puneți și niște ghete-pantofi cu placheuri la tocuri, un joben cu marginile înguste, părul sbîrlit, un baston cît toate zilele și o conversație înnobilată cu calamburile lui Portier. Pe deasupra pinteni și mustăți. Pe vremea aceea mustățile însemnau burghezie și pintenii însemnau pieton". (*Mizerabilii*, București, ESPLA, 1954, p. 238). Portretul acesta confirmă observația lui Oscar Wilde referitoare la faptul că există un anume fel de mișcare și o anume gestică nu numai potrivite fiecărui stil de vestimentație, ci chiar condiționate de el. „Oricine înțelege costumul unei epoci — remarca autorul *Intențiunilor* — înțelege, în mod necesar, arhitectura ei și mediul acesteia". Condițiile sociale chiar sînt exemplificate prin vestimentație. Nu întîmplător, în literatura noastră de inspirație istorică, un autor ca Odobescu, preocupat să sugereze culoarea epocii, stăruia să descrie veșmintele personajelor cu o anumită pedanterie a detaliului, vizibilă, de exemplu, în portretul lui Stamatie Paleologul :

„Sosiră-n sfîrșit în București ginerii greci. Unul, copilandru, tînăr, frumos, sprîncenat, cu mustața mică și neagră, cu ochi de femeie, cu părul încrețit, nalt, spătos și tras prin inel, ca unul din acei palicari muieratici, purta fustanelă fîlfîindă și strînsă la mijloc, cămașă de filaliu largă-n mîneci și cusută cu bibiluri, colciaci și cepchen de filendreș stacojiu numa-n fir și-n mărgăritare, fesul la o parte, iminei mici și roșii, și-apoi la brîu două lungi pistoale ghintuite, lucrate în Veneția numai în sîrmă de argint și cu sidefuri, și o pală de Taban cu apele negre pe tăiș și cu mîner de pietre scumpe. Acela era Stamatie Paleologul" (Odobescu, A. I., *Opere*, I, București, ESPLA, 1955, p. 135, „Doamna Chiajna").

Atunci cînd devine obiectul unei descrieri, veșmîntul dă naștere unor imagini cu valoare de *cronotop:* aptitudinea sa de a surprinde particularitatea unui stil al epocii este concurată de puterea de a-l înscrie pe purtător într-o civilizație, ca formă spațială de manifestare a unui stil. Iată cîteva exemple : populațiile Dinkas

înlocuiesc veșmintele, din motive practice, cu un strat de cenușă care-i protejează împotriva insectelor. Chiar și acest gen de „veșmînt" a dat naștere la forme de „eleganță" : cenușa este colorată astfel încît oferă un fel de mască cotidiană ce poate fi schimbată, după cum ne încredințează R. Verneau *(L'Homme. Races et coutumes,* Paris, 1931, p. 137). Același autor amintește faptul că : „Altădată, costumul malaiez era reglementat prin lege și anumite stofe erau rezervate prinților din familia regală" *(op. cit.,* p. 246) ; la chinezi, „costumul variază după condiția socială a individului" (p. 228). Ultima observație este urmată de descrieri ale veșmintelor, de precizări privind repartiția stofelor și a culorilor ; membrii triburilor Meos din Indonezia continentală pot fi recunoscuți și identificați ca făcînd parte dintr-un trib anume după culoarea veșmintelor : albe, roșii sau negre (p. 259).

2. Logica formelor de adaptare este analizată de Mauss, Marcel, în lucrarea intitulată *Manuel d'Ethnographie,* Paris, Payot, 1967.

3. Verneau, R. *(L'Homme. Races et coutumes,* Paris, 1931) menționează un mare număr de populații care au obiceiul de a-și tatua trupul sau obrazul. Este posibilă, pornind de la informațiile oferite de Verneau, o tipologie a tatuajului. Astfel, sub aspectul tehnicii folosite, tatuajele pot fi : 1) simple, 2) în relief, 3) colorate, 4) în puncte. Din punct de vedere funcțional, tatuajele pot avea rosturi : 1) Estetice, 2) Ritualice, de menționare a apartenenței la un trib sau la o castă, 3) Magice. Obiceiul oamenilor de a se tatua este extrem de răspîndit. Autorul îl menționează : la populațiile negroide din Insulele Andaman, p. 54 ; la femeile eschimoșilor din Alaska, p. 74 ; la populațiile indigene din Australia, p. 66 ; la negrii din Angola, p. 110 ; la negrii Fans, de la frontiera de nord a Camerunului, p. 125 ; la negrii Bagas și Bassaris ; la Kabilii din grupul Berber, p. 188 ; la japonezi, între reprezentanții claselor de jos, în special la trăgătorii de ricșă, p. 230 ; la bărbații birmani, p. 243 ; la triburile daiace din Indonezia,

p. 252 ; ca semn al tribului, tatuajul este menționat : la triburile Macouas, Manicas și Manganjas. Membrii tribului Macouas poartă tatuată pe frunte o potcoavă, p. 93 ; la negrii din Congo, care practică tatuajul în relief, semnele cu care se împodobesc nu sînt altceva decît embleme ale tribului, p. 117 ; aceleași simboluri ale tribului sînt tatuate pe corp, în relief, și de negrii Sangos, p. 128 ; negrii Saras, și ei, practică tatuajul în relief cu embleme tribale, p. 129 ; la fel, negrii din jurul lacului Ciad, p. 145 ; negrii Mandingas din Nord cunosc, în cazul fiecărui trib, un tatuaj propriu ; negrii Bambara au cîte trei linii lungi, verticale, de fiecare parte a feței ; negrii Dialonkés — trei mici incizii sub fiecare ochi ; negrii Khassonkés — trei cicatrice între sprîncene și pe fiecare tîmplă, p. 149 ; negrii din grupul voltaic se tatuează și ei cu semnele tribului : trei incizii colorate în albastru între sprîncene și alte trei asemănătoare pe fiecare tîmplă, p. 154 ; „laoțienii sînt împărțiți în „pîntece albe“ și „pîntece negre“ nu pentru că ar avea pielea de culoare diferită, ci pentru că cei din a doua grupă au pîntecele și coapsele tatuate de la ombilic pînă deasupra pulpelor“, p. 236.

4. Date asupra inciziilor se găsesc atît în Verneau, R., *op. cit.*, cît și la Bettelheim, Bruno, *Les blessures symboliques*, Paris, Gallimard, 1971.

5. Negrii din grupul nilotic deformează, începînd de la naștere, craniile copiilor, alungindu-le (Verneau, R., *op. cit.*, p. 132).

6. Verneau, R., *op. cit.*, menționează faptul că negrii Bandas își mutilează incisivii superiori, p. 127 ; negrii din Congo își pilesc dinții, p. 117 ; negrii din Angola

practică mutilațiile dentare, p. 110 ; triburile Macouas, Manicas, Manganjas etc. între alte insemne de apartenență, recurg și la pilirea dinților, p. 93 ; în Indonezia, locuitorii din tribul Battak își pilesc dinții, reducîndu-i la jumătate din mărimea lor naturală, și îi vopsesc în negru, p. 253.

7. La populațiile indigene din Australia, femeile, în timpul perioadei de doliu, își vopsesc gîtul în alb (Verneau, R., *op. cit.*, p. 67). În timpul sărbătorilor rituale, femeile negrilor din Congo își vopsesc chipul și corpul, realizînd astfel un fel de măști ceremoniale) ibidem, p. 117).

8. Relații numeroase în legătură cu mutilările religioase pot fi aflate în lucrarea lui Bettelheim, Bruno, *Les blessures symboliques*, Paris, Gallimard, 1971.

9. Verneau, R., *op. cit.*

10. *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan Editeur, 1968 ; R. Verneau, *op. cit.*, Lowie, Robert, *Manuel d'anthropologie culturelle*, Paris, Payot, 1936, p. 85-102.

11. Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 17 ; 61-62 ; 76 ; 93 ; 190 ; 274. O prezentare comparativă a miturilor despre crearea omului aflăm în lucrarea lui Gaster, Theodore, *Myth, Legend and Customs in the Old Testament*, New York, 1969, p. 8 și urm.

12. Relații suplimentare în lucrarea lui Lowie, Robert, *Manuel d'anthropologie culturelle*, Paris, Payot, 1936, p. 85-103 ; 325-356 ; Verneau, R., *op. cit.*

13. În societățile tradiționale — afirma Coomaraswamy, Ananda, (Figures of speech or figures of thought ?. London, 1946, p. 85-99) — ornamentele sau elementele decorative nu sînt resimțite ca „găteli", ci sînt considerate ca elemente integrante ale unui complex semnificativ. Etimologic, cuvîntul latinesc „ornare" în-

seamnă, în principal, „a echipa", „a înzestra cu cele necesare".

14. Cu privire la diversele experiențe umane ce pot fi comunicate prin „mărci", R. Verneau, *op. cit.*; Lowie, Robert, *op. cit.*

15. Croce, Benedetto, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*, București, Editura Univers, 1970, p. 175-176 : „...procesul estetic izvorăște din conexiunile ideale în care obiectele naturale sînt puse. Dubla eroare poate fi exemplificată cu problema asupra căreia s-au scris volume întregi, *frumusețea corpului omenesc*. Aici e nevoie mai întîi să împingem pe preopinenții discuției de la abstract la concret, întrebîndu-i : ce se înțelege prin corp omenesc, cel al bărbatului, al femeii sau al androginului ? Să admitem că ni se răspunde prin scindarea cercetării în două părți distincte, a frumuseții virile și a celei feminine (e adevărat că există autori care discută în mod serios dacă e mai frumos bărbatul sau femeia) și apoi continuăm : frumusețea masculină sau frumusețea feminină, dar din ce rasă de oameni ? Albă, galbenă, neagră și cîte altele mai sînt și cum se împart ? Să admitem că ne oprim la cea albă și insistăm : care subspecie a rasei albe ? Și de îndată ce i-am limitat încet, încet la un singur colțișor al lumii albe, să zicem la frumusețea italiană, ba chiar toscană, sieneză, din Porto Camollia, vom continua : bine, dar despre ce vîrstă a corpului omenesc și în ce condiții și împrejurări ? Despre nou-născut, despre copilaș, despre tînăr, adolescent, omul în floarea vîrstei etc., despre omul care stă liniștit sau despre omul care muncește, despre omul ocupat ca vaca lui Paulus Potter sau despre Ganimede al lui Rembrandt ?

Ajungînd astfel, prin reducții succesive, la individul *omnimodo determinatum* sau, mai bine zis, la „acesta de aici", arătat cu degetul, ne va fi ușor să arătăm cealaltă eroare, amintindu-ne de ceea ce am spus deja despre faptul natural, care, în funcție de locul de unde privești, în funcție de ceea ce se agită în sufletul artistului, este cînd frumos, cînd urît. Dacă pînă și golful Neapole își are detractorii săi și artiști care-l declară inexpresiv, preferînd „brazii posomoriți", „cețurile și crivățurile veșnice" ale mărilor Nordului, cum am putea să ne închipuim că această relativitate nu se produce și în ceea ce privește corpul omenesc, izvor al celor mai variate sugestii".

16. Un exemplu aflăm în literatura japoneză. Este vorba despre povestirea intitulată „Tatuajul" din *Antologia nuvelei fantastice*, București, Editura Univers, 1970.

17. Dintr-un anumit punct de vedere, raportarea personajului lui Akutagawa la doamna Heiberg, despre care vorbește Strindberg, nu este posibilă. În cazul personajului lui Strindberg, „dublul joc" are la bază *intenția de a comunica*; în cazul personajului lui Akutagawa această intenție *lipsește*.

5. PORTRETUL ÎN LITERATURA ORALĂ

1. Particularitățile sînt analizate de McLuhan, Marshal, în lucrarea *Galaxia Gutemberg*, București, Editura Politică, 1975, p. 23 și urm. Asupra oralității s-au concentrat însă cîteva studii fundamentale dintre care amintim: Parry, Milman, *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Paris, 1928, precum și cele două „Studies in the epic technique of oral verse-making" publicate în *Harvard studies in classical philology*, 1930, p. 73-147, și

1932, p. 1-50 ; Lord, Albert, *The singer of tales*, Cambridge, 1960. O recentă lucrare datorată lui Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, sintetizează, oferind totodată o bogată bibliografie, problemele oralității și consecințele acesteia asupra formelor colective, și formulare, de creație poetică.

2. Pentru detalii poate fi consultată lucrarea lui Coteanu, I., *Stilistica funcțională a limbii române*, București, Editura Academiei R.S.R., 1973, p. 45 și urm.

3. Parry, Milman, *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Paris, 1928.

4. Recenta lucrare a lui Fochi, Adrian, *Estetica oralității*, București, Editura Minerva, 1980, restrînge cercetarea formulelor la epica în versuri. Deși le acordă numai un capitol foarte restrîns, Bîrlea, Ovidiu, sugerează un statut de o mai mare complexitate a formulelor în interiorul literaturii orale /*Poetică folclorică*, București, Editura Univers, 1979, p. 249-278/.

5. Propp, Vladimir, *Morfologia basmului*, București, Editura Univers, 1970.

6. Bremond, Claude, *Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

7. Roșianu, Nicolae, *Stereotipia basmului*, București, Editura Univers, 1973.

8. Este suficient să amintim lucrarea lui van Gennep, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, 1909. Dintre studiile mai recente, reținem atenția lucrările lui Eliade, Mircea : *Mythes, Réves et Mystères*, Paris, Gallimard, 1957 ; *Naissances mystiques, Essais sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1959.

9. Portretul-formulă, totuși, nu este caracteristic doar literaturii orale. Există epoci și stiluri care tind către un repertoriu formalizat, așa cum se întîmplă la trubaduri,

în petrarchism, parțial și în baroc unde, corelativ, apare și tendința răsturnării canonului.

10. Să amintim un singur exemplu : portretele celor doi haiduci, Tunsu și Jianu, așa cum sînt schițate de un martor ocular, Ion Ghica, într-una dintre *Scrisorile* către Vasile Alecsandri *(Convorbiri literare,* 1 mai, 1883), și portretele acelorași haiduci, deveniți personaje ale baladei populare.

11. Dacă echivalăm portretul cu o „formă simplă", atunci *modelul negativ* capătă valoarea unei „anti-forme". Nu întîmplător, poate, vechile orații nupțiale integrau în structura lor și un portret-encomion al miresei. Dimitrie Cantemir, într-o transcriere liberă *(Descrierea Moldovei,* capitolul al XVIII-lea, „Despre obiceiurile de la logodnă și de la nuntă") a reținut un asemenea portret în care se spune că mireasa „are plete bălaie, ochi de șoim, dinți ca șiragul de mărgele, buze mai roșii decît cireșile, trup ca de leoaică, pieptul ca de gîscă, gît ca de lebădă, degete mai netede decît ceara și fața mai strălucitoare decît soarele și luna". Un portret de factură asemănătoare, cu valoare de madrigal, ne atrage atenția în *Plugușorul* din Bucovina datorită faptului că este integrat într-o construcție simbolică cu funcție augurală : „...era fata Domnia-lor /ca și-o zîn-a codrilor,/ cu cămeșa cu altiță,/ cu flori roșii pe guriță,/ cu garoafe în cosițe,/ tinerică,/ ochișică,/ tinerică sprintenioară/ ca un pui de căprioară,/ cu ochii ca murele,/ obrajii ca rujele,/ și-orice fecior o vedea/ pe dată o și-ndrăgea.../ (Marian, Simion Florea, *Sărbătorile la români,* București, 1898, vol. I, p. 42).

În opoziție cu aceste portrete, la originea cărora se pare că s-ar afla o aceeași „dispoziție mentală", sînt construite cele din seria negativă. Pentru a scoate în evi-

dență problemele pe care le ridică „anti-forma" în cazul portretului, vom aminti încă două exemple. Primul, portretul *fetei sălbatice*, figurează într-o variantă a baladei *Iovan Iorgovan*, dar actualizările tipului sînt mult mai numeroase : „Fata sălbatică/ Mult mi-e groaznică./ Cu cosițele/ Bat călcîiele/ Și-ncă țițele/ Bat genunchele,/ Iar sprîncenele/ Bat umerele/ El că mi-o vedea/ Și se-nspăimînta/ Cîinii asmuțea/ Vînă că-i pișca..." (*Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. V, București, Editura Minerva, 1970, p. 179). Cel de al doilea exemplu figurează într-un descîntec „de desfăcut pentru fapt" : „...de trei ori m-o cufundat,/ Tare frumos m-a spălat,/ Frumos m-o curățit,/ Frumos m-o limpezit./ Din opinci de cîne/ M-o desculțat,/ În opinci de argint/ M-o încălțat,/ Din brîu de spini/ M-o descins,/ Și cu brîul soarelui/ M-o încins./ Din contoș de lup/ M-o desbrăcat,/ Ișlic de urs din cap/ Jos mi-o luat,/ Cunună de aur în cap/ Mi-o așezat,/ Soarele în piept mi-o pus/ Și luna-n spate,/ Iar pe umeri/ Cei doi luceferei/ Ce răsar în zori de zi,/ Soarele mi-o luminat/ Și pe mine m-o făcut/ Curat,/ Luminat..." (Marian, Simion Florea, *Vrăji, farmece și desfaceri*, București, 1893, p. 223-224).

Urmărind relațiile dintre „forma simplă", „forma actualizată" și „anti-formă", așa cum se pun în cazul particular al legendei, André Jolles făcea următoarea observație : „...mentalitatea imitației face din sfînt forma în care virtutea devine măsurabilă, sesizabilă, perceptibilă, care ne arată clar ceea ce dorim să facem și să învățăm pentru a urma calea virtuții, care este modelul obiectiv ce-l putem urmări ; trebuie, prin urmare, să existe și figuri în care răul să devină măsurabil, sesizabil, perceptibil, să existe ființe în care răul, răutatea sancționabilă,

se obiectivează într-o manieră asemănătoare. Trebuie să poți confrunta modelul, demn de a fi imitat deși inimitabil, cu o formă ce nu trebuie imitată în nici un caz, pentru că această formă ne arată în mod clar și concret ceea ce nu trebuie să imităm. Sfîntului trebuie să-i corespundă un anti-sfînt, legendei o anti-legendă... (*Formes simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 46-47).

Cele două categorii de exemple pe care le-am amintit ilustrează o opoziție asemănătoare celei identificate de Jolles. Raportul dintre cele două modele poate fi transcris, într-o primă formă, prin opoziția *Frumos vs Urît*; atitudinea față de modele, pe de altă parte, implică o nouă opoziție, *Bun vs Rău*, sugerată din perspectiva consecințelor pe care *acceptarea vs respingerea* modelului o presupune în planul vieții. În portretul din *Plugușor* ne reține atenția, din acest motiv, un gest verbal semnificativ : „și-orice fecior o vedea/ pe dată o și-ndrăgea". Corelativul acestui gest verbal în portretul de aspect negativ din balada *Iovan Iorgovan* presupune, în ordine inversată, repulsia, respingerea, inacceptarea : „El că mi-o vedea/ Și se-nspăimînta,/ Ciinii asmuțea/ Vînă că-i pișca..." Repulsia, în descîntecul de desfăcut pentru fapt, se traduce în obsedantul gest disociativ, care, prin negație, accentuează situarea în seria Frumos, Bun, acceptat. Puritatea este evocată stăruitor — „m-a spălat", „m-o curățit", „m-o limpezit" — și repetarea monotonă a calificativului — „frumos" — trebuie s-o legăm nu numai de funcția magică a formulei, ci și de o dispoziție mentală care generează forma, legată, în plan simbolic, de toate aspectele *Luminosului*. Imaginea negată, anti-modelul, păstrînd obsesia regresiei animalice, a monstruosului, a informului, nu este altceva decît o „întoar-

cere" pe negativ, dezvăluind teama, oroarea, repulsia, în fața diverselor modalități de manifestare a *Întunecatului*. O întreagă galerie de portrete ale unor ființe malefice este compusă, în mentalitatea tradițională, în cheia întunecatului, a dezordinii, a informului. Iată, pentru exemplificare, numai cîteva dintre multiplele portrete cu valoare de „anti-forme" : „Tu Muma-Pădurii,/ Tu de astă-sară încolo să nu mai vii,/ Că tu vii cu mîinile cît rîșchitoarele,/ Cu picioarele cît prăjinile,/ Cu ochii cît sitele,/ Cu dinții cît teslele,/ Cu unghiile cît secerile.../ (Grigore G. Tocilescu și Christea N. Țapu, *Materialuri folcloristice*, București, Editura Minerva, 1981, vol. III, p. 245). Portretul face parte dintr-o serie care include și alte figuri mitice din sfera maleficului, „avistrițoiul", „Tătăot" etc. „...avistrițoiu/ Cu păru/ Pînă-n călcîie,/ Cu capu cît capacu,/ Cu ochii cît cepele,/ Cu dinții cît lopețile,/ Cu unghiile/ Cît secerile,/ Cu deștele/ Cît fusele, Cu mîinile/ Cît prăjinile,/ Cu picioarele/ Cît rîșchitoarele..." /Ibidem, p. 240/. Figura lui „Tătăot" este imaginată într-un mod asemănător: „Fugi, Tătăot,/ Cu barba d-un cot/ Cu mîinile/ Cît prăjinile,/ Cu picioarele/ Cît rîșchitoarele,/ Cu ochii/ Cît taierele..." (Ibidem, p. 273-274).

Aparițiile frecvente în basm, baladă, colind, plugușor, legendă, orații de nuntă, descîntece etc., portretele, datorită faptului că opun o formă unei anti-forme, intră într-o legătură profundă cu conflictul epic. Complexitatea acestuia, într-o mare măsură, este legată de o tipologie a portretului care, prin formele împrumutate, conturează tensiuni semnificative pentru ordinea vieții psihice, sociale, morale, în interiorul valorilor sacrului și a raporturilor dintre ființa umană și reprezentările mitice etc. Demonologiile tradiționale zămislesc numeroase

imagini în care sînt fixate, la modul simbolic, personajele lumii infernale. Marian, Simion Florea *(Nașterea la români,* București, 1892, p. 68 și urm.) consemnează cîteva imagini aparținînd universului malefic. Strigele sau strigoaicele, cu ascendență în striga romanilor asupra cărora aflăm referințe în Ovidiu *(Fasti,* VI, 139 și *Metamorfoze,* VII, 269), sînt femei vrăjitoare care iau laptele de la vite, deoache și pocesc copiii, fiind imaginate ca niște arătări hidoase, slabe, palide și cu coadă de cîine. Sistemul acestor reprezentări include : iele, balauri, zmei, monștri cum ar fi Muma-Pădurii, Jumătate-de-om, Joimărițele, Marțolea, Samca etc. Portretele lor apar fie atunci cînd, într-o construcție epică, intersectează drumul eroului, fie circulă liber, concretizînd un sistem de reprezentări mitice. În modul cum sînt configurate imaginile persistă scheme asemănătoare între reprezentările libere și cele ce capătă o funcție epică. Iată cîteva exemple de portrete libere : ...Joimărița e o femeie făcută necumpănit, lungă pînă-n podină, care umblă despletită și cu o procoviță de cînepă în cap. Ci-că-i miroase de departe cînepa și caerele netoarse și n-ai cum le piti..." (C. Rădulescu-Codin și D. Mihalache, *Sărbătorile poporului cu obiceiurile, credințele și unele tradiții legate de ele,* București, 1909, p. 46). Netoții „erau oameni mari, urîți, netunși, cu păr peste tot corpul și cu pletele capului atîrnînd pînă-n pămînt" (C. Rădulescu-Codin, *Legende, tradiții și amintiri istorice adunate din Oltenia și din Muscel de...* București, Socec, 1910, p. 26).

12. Pîrvan, Vasile, *Getica,* București, Cultura națională, 1926, p. 170 : „datele asupra tatuajului sînt neclare ; se pare că la geți nu se tatuau decît sclavii, în vreme ce la traci se tatuau nobilii". Gane, C. *(Trecute vieți*

de doamne și domnițe, București, Editura Ziarului *Universul,* f. a., vol. I, p. 130), în capitolul despre Iancu Sasu, fiul lui Petru Rareș născut în urma unei legături cu Ecaterina, soția unui cizmar din Brașov, Iörg Weiss, afirmă că „Iancu fu însemnat pe corp, după cum se însemnau toți feciorii de voievozi pentru a fi cunoscuți mai tîrziu că sînt fii de Domni", face, astfel, aluzie la un obicei. Baza documentară a acestei afirmații, dacă există, nu am reușit să o aflăm. În măsura în care s-ar confirma existența acestor practici, am putea, probabil, să le punem în legătură cu o funcție a castei în sensul recunoscut de Georges Dumézil.

13. Valoarea de element al unui lexic cultural pare să fie susținută și de implicațiile heraldice ale configurației amintite, pe care o regăsim în vechile steme ale caselor voievodale românești.

14. Oricărei culturi, considera Vico, îi sînt proprii trei faze de evoluție : teologică, eroică, umană.

15. Pop, Mihai și Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc,* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1976, p. 287.

16. Caraman, Petru, „Contribuții la cronologizarea și geneza baladei populare la români" în *Anuarul Arhivei de Folclor,* I, 1932, p. 52-103 ; II, 1933, p. 21-88.

17. Amzulescu, Alexandru, *Cîntece bătrînești,* București, Editura Minerva, 1974, p. 282.

18. Tocilescu, Grigore, *Materialuri folcloristice,* București, 1900, vol. I, partea I, p. 60 ; Teodorescu, G. Dem., *Poesii populare române,* București, 1885, p. 584.

19. *Folclor din Oltenia și Muntenia,* IV, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 237 ; Amzulescu, Alexandru, *Cîntece bătrînești,* București, Editura Minerva, 1974, p. 323.

20. Rădulescu-Codin, C., *Din Muscel — cîntece populare,* București, 1896, p. 217.

21. Amzulescu, Alexandru, *Cîntece bătrînești*, București, Editura Minerva, 1974, p. 371.

22. Ca și în cazul formelor scripturale ale portretului, nu am adoptat o metodă de lucru extensivă, încercînd astfel să schițăm o tipologie a portretului prin cercetarea întregii suprafețe a literaturii orale. Ochiurile rețelei folosite, fiind destul de largi, au lăsat să ne scape, în mod fatal, multe tipuri și varietăți de portret. Iată cîteva exemple de modele portretistice, asupra cărora nu ne-am oprit, dar pe care le amintim tocmai pentru a atrage atenția că cercetarea noastră nu epuizează problema. Vom reține, în primul rînd, tipul de portrete realizate în *monocromie* — legat de o funcție magică : „Cătai în sus,/ cătai în jos,/ cătai la răsărit,/ cătai la asfințit,/ Văzui case galbene,/ cu pereți galbeni,/ cu uși și ușori galbeni,/ cu ferești galbene,/ cu acoperăminte galbene,/ iar din o casă ca acelea/ ieșia o fată galbenă,/ cu papuci galbeni,/ cu colțuni galbeni,/ cu rochiță galbenă,/ cu barîz galben,/ și în mînă cu un hîrleț galben.../ (Gorovei, A., *Descîntecele românilor*, București, 1931, p. 210). Specifice descîntecelor, portretele monocrome au o mare frecvență, fiind subsumate rostului pe care-l are întreaga formulă magică — de a contura imaginea unei lumi stăpînite de boală. În exemplul nostru, boala este denumită popular „gălbenare". În descîntecele de „albeață", culoarea, conform unui principiu magic, devine alta : albul. Boala, amintită prin manifestarea sau consecința ce i se presupune într-un plan cromatic, conform principiul ce stă la baza magiei homeopatice /*Similia similibus*/, determină culoarea personajului magic care vine sau este trimis să-l vindece pe bolnav. (În exemplul nostru, Fata galbenă). În aceste descîntece, realizate prin aglomerare de imagini monocrome, cu repetarea monoto-

nă a aceleiași culori, este creat un conflict ca urmare a intensităților inegale : albul sau galbenul reprezentărilor invocate de magician sînt mai numeroase și, deci, mai puternice decît albul sau galbenul bolii menționat, de regulă, o singură dată : „Unde te duci fată albă,/ cu mătura albă ?/ — Mă duc la biserica albă./ — Ce să faci la biserica albă ?/ — Să mătur albeața..." (Ibidem, p. 210). „Vîntul roșu, alungat adeseori prin descîntece, este prezentat mai întîi ca o putere care ajunge să stăpînească totul. Imaginea, și în acest caz, este realizată în monocromie. În descîntecele care „fac de urît", destul de numeroase, culoarea obsedantă este negrul, în mod semnificativ asociat cu urîțenia : „Neagră mi-e găina ;/ negru e și coșul/, neagră e căldarea,/ neagră e și noaptea/ negru mi-e și capul,/ neagră și mai neagră să fie (cutare) înaintea (cutăruia) ; proastă și urîtă,/ strîmbă și pocită,/ colțată și buzată, de toți să fie uitată/ în toată viața ei" (Gorovei, Artur, *op. cit.*, p. 157).

În opoziție cu portretul monocromatic identificăm însă tipul de portrete realizate în *policromie :* „Văzui fete peste Jii/ Cu rochițe cafenii,/ Cu brîie portocalii,/ Cu bluzele nărîmzii..." sau : „Lelițica bălăioară/ Cu rochița roșioară,/ Cu pestelca foc și pară..." care, uneori, poate fi surprinsă, cum se întîmplă în balada *Badiul,* în timp ce se machiază : „Pune fața /La nălbeală,/ Buze moi/ La rumeneală,/ Sprîncenele /La negreală...". Altădată, portretul poate recurge la contrastul alb/negru, cum se întîmplă în balada *Călinei-Mălinei,* pentru a sublinia perechea de termeni ai unei opoziții fundamentale : Viață vs Moarte. „Straie că-și cernea/ Se călugărea/ Și ea se vestea/ Maic-călugăriță/ Albă la pieliță/ Neagră la străiță...".

Un alt tip de portret, cu o valoare generică, este organizat ca o formulă sapiențială destinată să sublinieze identitatea ființei umane cu universul, afirmînd ideea unei consubstanțialități pe care o recunoșteam și în portretul mioritic : „Trupul din lut,/ Oasele din piatră/ Ochii din mare,/ Frumusețile din soare,/ Dragostile din vînt/ Vîntul de la duhul sfînt" (Niculiță-Voronca, Elena, *Da-*

tinile și credințele poporului român, Cernăuți, 1903, p. 415). Acest tip de portret, căruia Hasdeu, B. P., îi bănuia o sursă bizantină — *Etymologicum magnum Romaniae,* în articolul despre Adam — este înrudit, dar nu se confundă, cu tipul de *portret-enigmă* ce formează obiectul a numeroase ghicitori : „La o margine de crîng/ Două blăni de blid,/ Lîngă două blăni de blid/ Doi luceferei,/ Lîngă doi luceferei/ O moară ferecată" (Teodorescu, G. Dem., *Poezii populare române,* București, Editura Minerva, 1982, p. 258). Variantele acestui tip au o mare răspîndire și sînt consemnate începînd cu Alecsandri, V., *Poesii poporale ale românilor,* București, 1866, pînă la culegeri mai recente. Iată una dintre variantele pe care le reține A. Gorovei : „Am o pădurice :/ Din jos de pădurice,/ Am o poeniță ;/ Din jos de poeniță/ Am doi luceferei ;/ Din jos de doi luceferei,/ Am o țarcă spurcată ;/ Din jos de țarcă spurcată,/ Am o moară ferecată ;/ Din jos de moara ferecată,/ Am un bălătușel/ *(Cimiliturile românilor,* București, Editura Eminescu, 1972, p. 47). Alte variante ale acestui portret trasează, folosind aceleași procedee, o siluetă completă a omului : „Am două bețe,/ pe două bețe un butoi,/ pe butoi un dovleac,/ deasupra dovleacului o pădure" (Tocilescu, G. Grigore și Țapu, N. Christea, *Materialuri folcloristice,* București, Editura Minevra, 1981, vol., III, p. 381).

Exemplele care să ilustreze complexitatea tipologică a portretului ar putea fi sporite, totuși, nu aceasta este problema. Tipologia imaginilor este doar o *consecință* a resurselor portretului de a se articula într-un mecanism epic, umanizînd astfel universul ficțiunii. Grotescă sau sublimă, tragică sau comică, adorată sau exorcizată, imaginea umană fascinează și incită la meditație. Așa cum am atras atenția, imaginea nu este decît un obiect în care se manifestă ceva din lumea noastră interioară și, din acest motiv, o tipologie a portretului este doar pretextul sub care am încercat să pătrundem într-un teritoriu al spiritului. Modelele portretistice, ca și marile figuri ale mitologiei vechilor greci, sînt construcții simbolice în care se concentrează un conținut psihic. Ima-

ginile și relațiile dintre ele, cărora le corespund conexiuni în ordinea interioară și inaparentă a vieții profunde, ne ajută să pătrundem în acest teritoriu necunoscut, să-i surprindem tensiunile, valorile, deci resorturile profunde ale mișcării. Asimilînd imaginile unor proiecții ale vieții interioare, înțelegem de ce, în vechea Romă, umanitatea și construcțiile spiritului erau numite printr-un singur cuvînt : Humanitas.

Termenul pare să aducă sugestia unei identități între *creator* și *lumea creată*. Dacă o acceptăm, trebuie să admitem că universul secund, al lumii create, nu este altceva decît o imagine a creatorului. Situația aceasta ne amintește tema unei povestiri borgesiene despre un om care și-a propus să deseneze lumea. După mulți ani, cînd a reușit să termine desenul, a constatat că-și desenase propriul chip...

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

8. SUMMARY

The Literary Portrait is a historico-typological study, conceived as a monograph. The delimitation of the object, the stressing of the bibliographical, terminological difficulties or those of ordering the problems etc. are dealt with in a first chapter, *Preliminaries*. It also includes some explanations concerning the structure of the work and the reasons which justify, in our opinion, the interest for the topic.

Passing from the theory of painting to the theory of literature, the concept of portrait has undergone semantic mutations and notional adaptations which definitions hesitate to clarify. Kept within the sphere of marginal categories, the literary portrait did not have the privilege to become the object of a systematic study. As a result of the imprecisions kept up by definitions, the concept acquired blurred, wavering outlines justifying, I think, a reexamination of the problems. Both in folk and cultivated epic literature the literary portrait has the status of an image, of an object, in which an act of representation is translated. The act itself eludes comprehension, there is only a remote possibility of approximating it by an analysis of the created object. Compared to the history of literature, the history of the portrait is undoubtedly more limited, but not less rich in significances. It summs up, as we have tried to prove,

the history of the cognitive effort of human nature and of the faculty to express it through literature, with all that this implies both on the level of technique and on the level of meanings.

Integrated to the literary work in the form of the image, the human face has been, always and everywhere, one of the modalities of *humanizing* a character and of participating, from a certain distance and somehow indirectly, in humanizing the actions of the heroes and of their adversaries. But the human condition, as suggested by the intrusion of the image into the epic universe, is not perceived always and everywhere in the same way. We have tried to transcribe into a *typology* this very "flexion" of the portrait, related to the change of aesthetic conventions, and on a larger plane, to the attitude towards life.

The *Problems of the Figure*, the second chapter, occupies, in the economy of the book, the largest section. The apparent disproportion can be explained by the fact that this section attempts to approximate the aesthetic identity of the concept. The chapter includes a definition of the status of the portrait from a theoretical perspective, a discussion of its role and place within the system of the literary work, the characteristic devices and *repeatable* forms which lead, finally, to the identification of *patterns* within the whole of literature considered as a system.

Starting from the perspective of the traditional treatises of rhethoric, the literary portrait, a specific type of description, is examined, first of all, in its old sense of *figure*. Integrated among the figures of thought, the portrait presupposes not only a signified and a signifi-

cant, a meaning in the mind and a way of presenting it, but also a distance, a separatory space which, like any space, has a form and therefore is assimilated by a *figure*. As a figure, the portrait implies an expression which can be translated by another one. The angle and the distance between them allow for the evaluation of the deviation and compell the reader / the listener / to look for another, deeper sense. A suggestion, found in the studies of the Russian Formalist School, applied to the literary portrait, offers the solution to accept another *quality*, that of a *device*. Consequently the possibility to analize it not only as the element of a system but as an element with a system of its own, which implies an internal organization, that is, structure, function, significance and aesthetic effect. The inadequacies of these concepts — "figure" and "device" — have determined us to choose another one — "simple form" —, which, in a way, seems to be closer to the reality of the object. When we say this we have in mind the fact that the status of the portrait wavers between that of *literary species*, as when it is applied to "characters" or "physiologies" and that of "*figure*". In Jolles' sense, "simple form" — "einfache Form" — is an expressive elementary structure, generated by the genuine preliterary productivity of language as *work*. Language, as an activity which modifies a form or creates it, makes literature possible. As Jolles says, language contains the possibility to create forms — poetic acts. The forms conceived by means of language have as firm an existence as those conceived by acting upon matter. Though "simple forms" achieved by language, they exercise their modelling force upon us.

Interested in the study of "simple forms" by their psychic support, Jolles declares his intention to explain a literary category, with its specific subjects and conventions, by the psychological springs released by a yearning for models, by the vocation to imitate exemplary gestures, by the aptitudes of the human being to build, through language, other, significant worlds, which should impose order on life, give it a meaning, a logic by dissociations in the field of values dualistically ordered — Form and anti-Form. The analyses in *Einfache Formen,* concentrated on several literary categories — fairy-tale, legend, saga, anecdote etc. — attempt to demonstrate the fact the poetic act, as an activity of interpreting the world, is, in its profound reality, not only an act *which orders* but also an *ordered* act.

Applied to the portrait, the concepts created by the German-Dutch researcher — "simple form", „actualized simple form", "relative form" and "anti-form" — permit useful distinctions and, ultimately, the outlining of a "lexical repertoire" which includes its various "flexionary" forms Jolles' concept has, in our opinion, another advantage as well : it opens the possibility to combine the *structural-semiotic* perspective with a *textual* perspective on literature. The portrait, examined from the point of view of the „finished product", that is on the level of poetics, can also be analized from the other pole of the communicative chain, that is from the perspective of *poietics.*

The object of our research, the portrait, is, as we said before, *an image* and, for this reason, we think it would be useful to analize it form the point of view of its relation to the *model.* A first and

important consequence of this analysis is the distinction between the portrait with a *real* model and the portrait with an *ideal* model. Generally speaking this dissociation has a correspondent in the opposition between memoirs whose significance, related to a private, restricted truth directs experience towards a real plane of reference and fiction, in whose case, the relationship with the plane of reference is something different owing to the simple fact that it attempts to attain a general truth. The relationship between portrait and *person* on the one hand, between portrait and *character* on the other hand, analysed in the present book is nothing else than a continuation of this distinction. It was suggested by Jolles' remark that a "simple form" contains units of an inferior order, "the elementary verbal gestures" which can be grouped in different ways by actualizations. According to their orientations these units can be grouped either round a personality with a historic existence, real and determined, that is, round a person or in such a manner as to give birth to a personality whose existence is purely lexical, that is to create a character.

Presented as a *dependent* element, subordinated to the character, as B. Tomaşevski remarked, the portrait compells us, at a closer scrutiny, to acknowledge its capacity to develop, in its turn, subordinate units like *the mask*, or *the expression*. The identification of different types of portraits : *caricature, encomium, the geminated, the recurrent, the collective portrait* etc. — alternates with the study of the portrait structure, of its syntactic and semantic relations, of the function fulfilled within the epic construction a.s.o. The semantic task of the por-

trait, an aspect to which we devoted a greater attention, is presented as a consequence of the fact that different "systems of induction" exercise their action on the figure. As an illustration we use three such systems : the physiognomic doctrines, the totemic beliefs and the magic vision. A *typology of the portrait* attempts, at the end of the chapter, to systematize the remarks formulated during the analyses. There is a first system of *patterns* recognized in the mode of structuring the figure.

1. Examined in function of the nature of the relations with the real, the portrait imposes a first dissociation between :

a/ images realized by similarity and

b/ images realized by analogy, with the real.

2. Considered from the perspective of formal unity the portrait requires another distinction between :

c/ compact images and

d/ diffuse images.

3. If we discuss the relationship between author and model we must differentiate between :

e/ the portrait itself, an image in whose case the author is different from the model and

f/ the self-portrait, an image which implies the identity of the author with the model.

4. According to the attitude of the author towards the model, depending on the nature of the feelings which shape the image, we will distinguish between the objective and the subjective forms :

g/ the objective portrait, as a neutral image

h/ the caricature, a deformed image, realized by disproportioning details, revealing a subjective attitude of assuming the model

i/ the portrait — encomium, in opposition to caricature, implying a systematic dilation of all proportions.

5. Discussing the relationship image/model, we find that the portrait can be :

j/ a direct image of the model or

k/ an indirect image, reproducing another image.

6. According to whether the image concentrates on one or more models we distinguish between :

l/ the individual portrait,

m/ the duplicate portrait, in whose case, owing to the doubling of the model, a gemination of the image occurs

n/ the collective portrait, implying a multiplicity of models.

7. The place a portrait occupies within the epic construction may constitute the criterion of the dissociation between :

o/ the image situated in an initial position

p/ in the median position

2/ in the final position.

This typology of the portrait may be complicated by the addition of stylistic procedures, deduced after the analysis, which also tend to acquire the values of patterns. We distinguish :

r/ the portrait realized in a substantival style

s/ different from the one in an adjectival style

t/ different in its turn from the one realized by the cumulation of comparisons

u/ the euphemistically realized portrait

v/ the one achieved by looking for inner tensions

w/ the echivocal portrait.

By outlining this typology we did not make so much

an attempt to order but rather an effort to reveal. More exactly, we resorted to this solution in order to emphasize a complexity of the literary portrait which is a consequence of the extremely different modes of entering the epic construction. A complex structure of relations and correlations between the elements it groups together, the literary work is not yet an autonomous mechanism but, through its creator, it belongs to a larger attitude, to a historic moment or a culture. That is why we cannot reduce the modelating factors only to the forces which act *within* a work. The appearance of these patterns of the portrait is a consequence of the examination of literature as a system and it is not by accident that the examples we chose to illustrate different portraitistic formulas were extracted from the works of different zones and epochs, indifferent towards any special or temporal ordering principle. We have thus suggested that we are faced with *constant forms*, with the value of *universals*, not subjected to any spacial and temporal determinations. The typology of the portrait, as it was transcribed at the end of this chapter, reproduces the possibilities of the literary work *anywhere* and at *anytime*. But literature is not only a system but also a *process*, a phenomenon which implies the *becoming* by articulation in time, that is, in history.

For this reason the third chapter of the book, *Portrait and History*, tries to complete and correct this partial image of the portrait — analysed so far only according to the logic of a horizontal section, of literature as *a system*. The placing in a diacronic perspective requires a new vertical section which is suggested by examining literature and, within it, the portrait as a

process. A concentrated research of the main stages of the evolution of literature, from Antiquity to the Avanguarde, constitutes a larger context in which, by re-inscribing the portrait, we tried to discover a dialectic of the models. The history of the great ages and of literary currents has been reconsidered from the perspective of the metamorphoses of the portrait, as a dialectic of forms and mentalities. The consequence of this fact is a new *typology* of the portrait which does not express the disponibilities and the aspects of the *system,* but the stages of the *process.* We must draw the attention once again, while trying to put together, under some typological labels (aware of all the risks this implies), the remarks referring to the existence of historical patterns of the literary portrait, that the image only materializes a *human pattern.* More than these patterns, diffuse and abstract values, the literary portrait concentrates and fixes in an expressive image the modality to assume the human condition implied in a conception and a type of sensibility which expresses an age. Instable, the pattern is successively rectified, changes its essence and its balance. The dialectic of the patterns coincides with a process of correcting the image. We can talk :

1. In classic ancient literature of an image of man as a *divine proportion.*

2. In the literature of the Middle Ages, of an image of man as *damned :*

— imperfect
— guilty
— a prisoner

3. In the literature of the Renaissance, of an image of man as a *force*.

4. In the literature of Classicism, of an image of man as *reason and balance*.

5. In the literature of the Romantics, of an image of man as *a dual reality*.

6. In the literature of Realism, of an image of man as a *complex entity*.

7. In Avanguard literature, of an image of man as *inertia*.

But a process is also a system of systems and, in order to restore these patterns their real dimension, we have to correlate every pattern between 1—7 with the flexionary forms grouped in the typology which ends the previous chapter. In other words, the patterns to which we reduced a complex reality in this chapter imply, in order to become literary facts, a meeting with the other system of patterns of literature from everywhere and form all times. But agreeing that there is a *temporal* determination of the portrait, we cannot avoid a question that acquired, due to the cartesian training of the mind, almost the value of a reflex : Is there also a spacial determination ?

The next chapter, *Portrait and Culture*, represents an attempt to answer this question by moving research on a spacial coordinate. This procedure was suggested by studies of cultural antropology which warn us that there is not only a flexion of human patterns *in time* but also one *in space*, controlled by the logic of the various ethnic cultures. The starting point of research is the established fact that the mode of conforming to a model elaborated by a culture takes, most of the time,

the aspect of direct interventions on the human shapes. Tatoos and incisions, the elongations of the skull or the dental modifications, the hair dos and the tonsures with rigorous significances, the ceremonial face-paint and the religious mutilations are only some of the modalities of acting on the body in an attempt to remodel it, transforming it thus into an object of mythical interpretation.

The form of spiritual balance realized by a culture reduces the perspective on the human being in another, less spectacular way too. The particularities of the relationships between man and environment, the nature of daily preoccupations and experiences by which a certain type of sensibility is modelled penetrates in certain ways, not only into the universe of the literary work but also in the portraitistic formula. The analysis of an exemplifying fund leads in this case as well to the deduction of a *typology*. The image of the loved one, evoked in the *Song of Songs*, is outlined by the concentration of comparisons which are, at a first glance, somehow misleading. The mechanism of the comparision in its intention to express beauty, brings together the human and the animal form : the hair reminds of a flock of goats, the teeth are like a flock of sheep, the breasts are like two kids etc. Following a logic of comparisons, as a genre of "ligaments" justified culturally, we consider that they reveal a certain "mental disposition" which is translated into this significant system of "verbal gestures". The pastoral way of life, wich "trained" the sensibility, directs the comparisons towards those systems of values on which in such a civilisation existence depends. Other analyses — Paris' portrait, that of Skarphedin, the son of Njal, a portrait from Hausa li-

terature, another one describing a Pueblo hunter etc. — try to nuance the relationship between images and the characteristics of a civilisation. Another aspect of the analysed portraits draw our attention as well : the *active* and *passive* attitude to the human form. In Hebrew, Chinese and Old Romanian civilisation, the portrait retains the *natural* image of man. The absence of modifications destined to correct the forms suggests a different type of spiritual balance from that implied in Paris' portrait, in Hausa literature, in the hunting song of the Pueblo Indians or in Nippon literature. We find in the second group an *active* attitude of characters who *make themselves,* composing another identity than their natural one. The outfit of the hunter or the warrior, the tatoo or the protocol mask are equivalent to acts of belonging to a cultural pattern.

The attitude conceals, in our opinion, the conviction that man, in his natural state, is imperfect, that only by applying cultural "veneers" can he approach an ideal. In the portrait of the beloved in "The Song of Songs", in the one extracted from an old Chinese tale in the well-known mioritic portrait, human forms are covered, overwhelmed, even crushed by animal or vegetal forms. There is the suggestion of a retreat, a scattering of the human being into the disordered details of a universe which invades the imagination and dominates it. For the Greeks, the Pueblo Indians or the Nippons, the human image acquires the character of a rational structure, revealing a humanity which, when aware of its insufficiency, does not give in but remodels itself. The obsession of consubstantiation that seems to transpire in the first case from the agglomeration of dissolving compari-

sons is replaced, in the second case, by a gesture of refusal. In different ways, man is making himself, forcing and opening of the horizon. The pride or the humility of these attitudes of understanding one's condition are taken over by the patterns of the images which "absorb", by the very fact that they concentrate on humanity, the conception which translates the understanding towards its own nature.

The mental disposition which expresses the horizon of a culture can be revealed not only by the reduction to oppositions of the type active / passive but also monumental / miniatural, definite / temporay etc. The study of images, starting from which the recuperation of these differences, related to the way in which man accepts his condition, is possible, compells us to ultimately register the existence of a complicated system of *modelizers* of the figure. By modelizers we mean, in this case, all those forms elaborated by a culture with a view to create and maintain a spiritual balance based on an outlook on man and the world. Even if we confined the research of these modelizers to the space delimited by the strict appliance to the literary projection of the human image, their registering and cataloguing into types and classes would become an operation as hard as futile. We are not interested in this aspect but, as we tried to show above, in the formulation of observation with a more general value referring to the relationships of the images with the cultural universe.

A last chapter, *The Portrait in Oral Literature*, deals with the differences between the *oral* modality of making literature and the *scriptural* one and the way in

which they determine a difference in the status of the portrait. The particularities of the creative process, of the preserving form and of the receptive act, underlined by the theory of orality outlines the distinct confines within which the portrait is realized. We find in the observations of Parry and Lord on the formular character of oral verse, and in those of Propp on the structure of the fairy-tale the value of *topos* which the portrait acquires in traditional oral literature. Realized as a *configuration* of stereotype *formulas* whose ideogramatic inflexibility is revealed by the status of *elements of a poetic lexic*, the portrait dissimulates in the structure of its depth underlying patterns. Similar formulas, as the analyses of our text demonstrates, can be found, irrespective of any direct communication, in distant geographic spaces and times, which exclude any explanation from the perspective of simple influences. The formular character of the portrait, and of the whole oral literature in general, is connected to the *reiterative mythologies* of traditional societies, to the fact that the type of spiritual balance proposed by traditional civilisations is essentially founded on the consacrated authority of *patterns*. As an autonomous structure the portrait does not bear direct relationship with the real model, in other words, it is not related in the first place to impressions from the external world, but like any topos, it betrays a way of functioning of the imaginative universe. Irrespective of the real pattern which can often be identified historically, as in the case of the ballad, irrespective of its personality, the portrait is uniformized, being balanced by the *function* of the character within the epic event. Each function — in Propp's

sense of the concept — selects its own system of connotation whose sense, within the image, is to specify the attributes which qualify or disqualify a human type. In this way a system of *formula-portraits* is born, functioning as files on the characters whose rank, function, nature or authority in society they disclose. The portraits, with value of ideograms, now have the task to delineate within humanity rigid and limited series. The portrait of the character is not conceived to present an individuality but a category and therefore is not endowed with personal features but into the attributes of a series. Humanity, acknowledged in so far as it "fits" a model, does not impress such an imagination by its forms of escapism but by those of conformism. This canonisation of the perspective is imposed by a way of thinking characteristic of closed, traditional civilisation, consolidated in its turn by a specific mode of communication.

Considered elements of a cultural lexic, the formula-configurations of the type found in the structure of the portrait take us back to an archetypal background from which they seem to absorb symbolic significances. Images, as Forms, are not immobile in time. In so far as registered facts, which are few and often uncertain, allow comparisons, we discern slidings, contaminations, reorganisations of the structure of the formula portraits. This *becoming* of the images, which we explained by a weakening or a deviation of the archetypal background caused by the search for other forms of spiritual balance, obliges us to look for a typology of the portrait not only within the system of oral literature but also in its process. The redimensioning of the portrait in oral literature occurs, as we tried to demonstrate, on the background of

a process of reorganization of the character's inner structure and of his re-orientation within the epic conflict. The typology of the portrait is therefore studied on a double coordinate in an attempt to emphasize the existence of *diacronic levels* on the one hand, whose fundamental characteristic is a process of conversion of the *fabulous* into the *sensational* and to identify a system of images, on the other hand, *closed* and *repeatable* with the value of *topoi*. This system which may be transcribed into a limited repertory of figures provides, it would seem, an access to the Values which, within this universe, give life *truth* and *significance*. As opposed to the *scriptural* forms of creation, in the case of *oral* epic literature the *recurrent* character of the model obliges us to consider the relation between Form and forms in all its aesthetic implications, important in so far as it explains the logic of the expressive open series.

In a short closing chapter of *Conclusions* we resume and systematize some of the observations formulated during our analysis. Thus we drew attention to the fact that, usually, the structure of the figure illustrates a form of conjunction of opposites by distinguishing, at the level of the human condition, between a corporal, apparent dimension and a spiritual, hidden one. The junction of the body with the soul, an obsession of the portrait, is signalled in the literary work either in order to reveal their balance or to their opposition, their conflict. Corporality is connected, more markedly, to fatal characteristics which, being obvious, often explain the success or the failure of a character. Quite often a character is refuted because his aspect deviates from what could be called the model of the world in which it lives. The form of assuming the human

condition revealed in the portrait implies a philosophical acceptance of the beautiful, understood either as a determination by the ideal or by the material dimension of life. The consequences following from this conception, taken up by the portrait in the form of a relation between *face* and *type*, are several problems which affect its aesthetic convention. The approach to man and the projection of his image in the constructions of fiction reveal themselves as being mediated by *patterns* which tend to "freeze" the images, forcing them to conform to a system of patterns. Dissimulated in images, the patterns paralyze or incite the imagination to new understandings, to the search for forms, never the same, of spiritual balance. The structure of the latter seems at a closer look to be connected to the materialistic or idealistic opening of the larger ideologies of epochs.

We thus explain why each of the four ample chapters of the book have illustrated, in a certain order, not only directions of research but also the *systems of censorship* which, we considered, keep the portrait under control. Restricted in different ways, the degree of freedom of the images is significant as regards the relations it keeps with the real of life on the one hand, with the universe of literature, on the other hand. The conclusion which follows from this understanding of the portrait is that we are confronted with a *censored figure*. The censoring factors, however, which force the images to *conform* by accepting the control of a system of patterns, alternate their action with that of forces which "open" the images, liberating them.

In our analyses we have emphasized, among other things, the tendency of the portrait to reproduce the struc-

ture of figures like : allegory, climax, elusion, litotes, hyperbole, comparison, parallel, synecdoche, gemination, oxymoron etc. This remark, added to the ones made above concerning the relation between the portrait and the real or between the portrait and the aesthetic conventions of some moments, seems to justify the statement that the figure studied by us reproduces on a scale reduced in dimension but not in significance, the problems of literature. Between certain limits and accepting a series of reservations, whose prime motive is the fact that we are confronted with *descriptive* units, we can talk however about an aptitude of the literary portrait, as part of a whole, to keep most of the characteristics of the whole. Consequently we feel intitled to acknowledge the status of *holomer* to the literary portrait. In this way we take over and extend the sense of a concept applied to logic and used by Constantin Noica. In *Scrisori despre logică (Letters on Logic)* the holomer denoted a part capable to keep up the power of the whole, and by whose means the logical fields were expressed.

We anticipated the new status of the portrait as assimilated to a holomer when we identified it as a "simple form". When studied not only as an element of a system but also as an element with a system of its own, the portrait compells us to meditate on the relation between its own system and that of the epic construction which contains it. If our analyses are correct, if the portrait can be homologated as what Jolles called "a simple form", this elemental expressive structure springs from the same ordinating vocation of language considered as *work*. Like the literary work, the portrait is created and exists

through language, exercising the same ordinating function upon the spirit which we acknowledge in the poetic act. The suggestion implied in these remarks is that we can talk about a type of *holomorphism* of the literary work. We denote with the term "holomorphism" the attribute of a literary work to keep, even when taken apart into fragments, its characteristics and its expressing power. It must be added that this power belongs not only to the literary work, considered as a whole, but also to the various inner units — among which the portrait — which make up the whole.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

9. BIBLIOGRAFIE

Adler, A., *Connaissance de l'homme*, Paris, Payot, 1949.

Akutagawa, Ryunosuke, *Rashomon*, București, Editura pentru literatură universală, 1968.

Albérès, R.-M., *Istoria romanului modern*, București, Editura pentru literatură universală, 1968.

Alecsandri, Vasile, *Poezii populare ale românilor*, București, Tipografia lucrătorilor asociați, 1866.

Amzulescu, Alexandru, *Cîntece bătrînești*, București, Editura Minerva, 1974.

Apuleius, *Măgarul de aur*, București, Editura pentru literatură, 1968.

Arghezi, Tudor, *Versuri*, 2 vol., București, Editura Cartea românească, 1980.

Arnim, Achim von, „Isabella din Eghipet", în volumul *Undine. Nuvela romantică germană*, București, Editura pentru literatură, 1968.

Auerbach, Erich, *Mimesis*, București, Editura pentru literatură universală, 1967.

Bachelard, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.

Bachelard, Gaston, *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970.

Bahtin, Mihail, *François Rabelais*, București, Editura Univers, 1974.

Baldi, C., *In physiognomonica Aristotelis comentarii*, Bologna, 1621.

Baltrušaitis, Jurgis, *Aberații. Legende ale formelor*, București, Editura Meridiane, 1972.

Balzac, H. de, *Opere alese*, „Moș Goriot" și „Eugénie Grandet", București, Editura pentru literatură universală, 1965.

Balzac, H. de, *Traité de la vie élégante*, suivi de la Théorie de la démarche, Paris, 1922.

Bardèche, M., *Balzac romancier*, Paris, 1940.
Barilli, Renato, *Poetică şi retorică*, Bucureşti, Editura Univers, 1975.
Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953.
Barthes, Roland, *Mythologie*, Paris, Le Seuil, 1957.
Bastide, Roger, *Anthropologie appliquée*, Paris, 1971.
Bataglia, Salvatore, *Mitografia personajului*, Bucureşti, Editura Univers, 1976.
Bédouin, J.-L., *Les Masques*, Paris, 1967.
Berger de Xivrey, J., *Traditions tératologiques*, Paris. Imprimerie Royale, 1836.
Bettelheim, Bruno, *Les blessures symboliques*, Paris, Gallimard, 1971.
Bezzola, R. R., *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, 3 vol., Paris, 1944—1960.
Boas, Franz, *Primitive art*, Cambridge, 1927.
Boccaccio, Giovanni, *Decameronul*, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1963.
Boileau, Nicolas, *Arta poetică*, Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1957.
Borges, J.-L., *Moartea şi busola*, Bucureşti, Editura Univers, 1972.
Bray, R., *La formation de la doctrine classique*, Paris, 1927.
Bremond, Claude, *Logique du Récit*, Paris, Editions du Seuil, 1973.
Breton, André, *Second manifeste du surréalisme*, Paris, Editions du Sagittaire, 1947.
Breton, André — Legrand, G., *L'Art magique*, Paris, Club Français du Livre, 1957.
Brunetière, Ferdinand, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, 1890.
Bruyne, E. de, *Etudes d'estétique médiévale*, 3 vol., Bruges, 1946.
Bruyne, E. de, *L'Estétique du Moyen Age*, Louvain, 1947.
Bruckhardt, Jakob, *Cultura Renaşterii în Italia*, 2 vol., Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969.
Burhaud, Georges, *Les Masques*, Paris, 1948.
Cantemir, Dimitrie, *Istoria ieroglifică*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1964.
Caragiale, Mateiu, *Opere*, Bucureşti, Editura Fundaţiilor, 1936.

Caraman, Petru, *Contribuții la cronologizarea și geneza baladei populare la români*, în Anuarul Arhivei de Folclor, I, 1932, II, 1933.

Cassirer, Ernst, *La philosophie des formes symboliques*, 3 vol., Paris, 1972.

Castiglione, Baldassare, *Curteanul*, București, Editura pentru literatură universală, 1967.

Catană, George, *Balade populare din gura poporului bănățean*, Brașov, 1895.

Cauldwell, Ch., *Ilusion and Reality. A Study of the Sources of Poetry*, Londra, 1947.

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Editura Fundațiilor, 1941.

Cèbe, J.-P., *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal*, Paris, 1966.

Cervantes, Saavedra, Miguel de, *Don Quijote*, București, Editura pentru literatură, 1969.

Chapantier, Fernand, *Les Dioscures en service d'une déesse*, Paris, 1935.

Chaucer, Geoffrey, *Povestirile din Canterbury*, București, Editura pentru literatură universală, 1969.

Chevalier, Jean, *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1969.

Cioculescu, Șerban, *Itinerar critic*, vol. III, București, Editura Eminescu, 1979.

Cizek, Eugen, *Evoluția romanului antic*, București, Editura Univers, 1970.

Cîntecul Nibelungilor, București, Editura de Stat pentru literatură și artă, 1959.

Coeffeteau, N., *Tableau des passions humaines, de leurs causes et leurs effets*, Paris, 1620.

Coomaraswamy, Ananda, *Figures of spech or figures of thought ?* Londra, 1946.

Corman, Louis, *Visages et caractères*, études de physiognomonie par Louis Corman avec la collaboration de Gervais Rousseau, Paris, Plon, 1932.

Coteanu, I., *Stilistica funcțională a limbii române*, București, Editura Academiei R.S.R., 1973.

Coulton, C.-G., *The Medieval Village*, Cambridge, 1925.

Creangă, Ion, *Opere*, vol. I-II, București, Editura Minerva, 1970.

Cressot, M., *Le style et ses techniques*, Paris, 1947.
Croce, Benedetto, *Estetica*, Bucureşti, Editura Univers, 1970.
Curtius, Ernst Robert, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, Bucureşti, Editura Univers, 1970.
Dante, Alighieri, *Divina Comedie*, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1965.
Darwin, Charles, *The expression of emotions in man and animal*, Westport, 1955.
Davenson, H., *Les Troubadours*, Paris, 1960.
Davletov, K.-S., *Folklor kak vid iskusstva*, Moscova, 1966.
Diaconu, Ion, *Ţinutul Vrancei*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969.
Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucureşti, Editura Universală, 1977.
Dumézil, Georges, *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard, 1968.
Dumézil, Georges, *Métiers et classes fonctionnelles chez divers peuples Indo-Européens*, Paris, 1958.
Eliade, Mircea, *Images et symboles*. Essai sur le symbolisme magico-religieux, Paris, Gallimard, 1952.
Eliade, Mircea, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1980.
Eliade, Mircea, *Histoire des croyences et des idées religieuses*, Paris, Payot, 1978.
Eliade, Mircea, „Maschera", în *Enciclopedia Universale dell'arte*, Venezia-Roma, VIII.
Eminescu, Mihai, *Proză literară*, Bucureşti, 1964.
Fauchery, Pierre, *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, Paris, Armand Colin, 1972.
Filimon, Nicolae, *Ciocoii vechi şi noi*, în *Opere*, vol. I-II, Bucureşti, Editura Minerva, 1975—1978.
Firth, Raymond, *Human Types*, Londra, 1956.
Focillon, H., *La vie des formes*, Paris, 1947.
Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, Bucureşti, Editura Univers, 1977.
Forster, E. M., *Aspecte ale romanului*, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1968.
Francastel, Galienne şi Pierre, *Portretul*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1973.

Francastel, Pierre, *Realitatea figurativă*, București, Editura Meridiane, 1972.

Frazer, James George, *Creanga de aur*, București, Editura Minerva, 1980.

Freud, S., *Totem et Tabou*, Paris, Payot, 1947.

Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, București, Editura Universală, 1972.

Fundescu, I. C., *Basme, orații, păcăliturі și ghicitori*, ed. a III-a, București, 1875.

Gaster, M., *Literatura populară română*, București, Haimann, 1883.

Gaster, M., *Chrestomație română*, I-II, Leipzig, Brockhaus-București, Socec, 1891.

Gautier, Théophile, *Avatar și alte povestiri fantastice*, București, Editura Univers, 1973.

Genette, Gérard, *Figuri*, București, Editura Univers, 1978.

Gennep, Arnold van, *Les rites de passage*, Paris, 1909.

Gerlach-Nielsen, Merete, *Portrait littéraire et anthropologie. Méthodes et résultats*, în *Actes du 6-e Congrès des Romanistes Scandinaves*, Uppsala, 1977.

Ghyka, Matila C., *Estetică și teoria artei*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1981.

Gould, C., *Mithical monstres*, Londra, 1886.

Griaule, Marcel, *Masques Dogon*, Paris, Inst. ethnol., 1932.

Gușev, V. E., *Estetika folklora*, Leningrad, 1966.

Hartmann, Nicolai, *Estetica*, București, Editura Univers, 1974.

Hasdeu, B. P., „Filosofia portretului lui Țepeș. Schiță iconografică", în vol. *Scrieri literare, morale și politice*, București, Editura Fundațiilor, 1940.

Hogaș, Calistrat, *Pe drumuri de munte, Amintiri*, București, Editura pentru literatură, 1967.

Homer, *Iliada*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1953.

Hugo, Victor, *Oeuvres complètes* (42 vol.), Paris, *Ollendorff*, 1904—1938.

Hugo, Victor, *Mizerabilii*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1954.

Huizinga, Johan, *Amurgul Evului Mediu*, București, Editura Univers, 1970.

Ionesco, Eugen, *Notes et contre-notes, Discours sur l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1966.
Iosifescu, Silvian, *Construcție și lectură*, București, Editura Univers, 1970.
Ingarden, Roman, *Studii de estetică*, București, Editura Univers, 1978.
Jahn, Janheinz, *Istoria literaturii neoafricane, București*, Editura Univers, 1975.
Jolles, André, *Formes simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
Jung, C.-G., *Les Types psychologique*, Genève, Georg, 1950.
Kayser, Wolfgang, *Opera literară*, București, Editura Univers, 1979.
Kazantzakis, Nikos, *Alexis Zorba*, București, Editura pentru literatură universală, 1969.
Krappe, A. H., *La genèse des mythes*, Paris, Payot, 1952.
Kretschmer, *La Structure du corps et le caractère*, Paris, Payot, 1930.
Kuret, Nico, *Problèmes de typologie du masque populaire en Europe*, Paris, 1967.
Langton, E., *La Démonologie*, Paris, Payot, 1951.
Lavater, J.-G., *Essais sur la Physiognomonie*, Haga, 1781—1803.
Lavater, J.-G., *L'art de connaître les hommes*, Paris, 1806—1809.
Le Goff, Jacques, *Civilizația Occidentului Medieval*, București, Editura științifică, 1970.
Le Rouge, Gustave, *La Mandragore magique*, Paris, 1912.
Le Senne, René, *La caractérologie*, Paris, 1956.
Lévi-Strauss, Claude, *Gîndirea sălbatică, Totemismul azi*, București, Editura Științifică, 1970.
Lévi-Strauss, Claude, *Antropologia structurală*, București, Editura politică, 1978.
Lévi-Strauss, Claude, *La voie des masques*, Genève, 1975.
Lévy-Bruhl, Lucien, *La Mentalité primitive*, Paris, Alcan, 1925.
Lévy-Bruhl, Lucien, *L'expérience mythique et les symboles chez les primitifs*, Paris, 1938.
Lombroso, C., *L'uomo delinquente*, Torino, 1876.
Lotman, Iuri, *Lecții de poetică structurală*, București, Editura Univers, 1970.
Lotman, I., *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
Marian, Simion Florea, *Vrăji, farmece și desfaceri*, București, Carol Göbl, 1893.

Marian, Simion Florea, *Sărbătorile la români*, București, Carol Göbl, vol. I, 1898 ; vol. II, 1899 ; vol. III, 1901.
Marienescu, A.-M., *Poezii populare din Transilvania*, București, Editura Minerva, 1971.
Marrou, H.-I., *Trubadurii*, București, Editura Univers, 1983.
Marques-Rivière, Jean, *Amulettes, talismans et pentacles dans les traditions orientales et occidentales*, Paris, 1962.
Márquez, G.-G., *Un veac de singurătate*, București, Editura Univers, 1971.
Martinet, Jeanne, *Clefs pour la sémiologie*, Paris, Seghers, 1973.
Mauss, Marcel, *Manuel d'Ethnographie*, Paris, Payot, 1967.
Mauss, Marcel, *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1973.
McLuhan, Marshal, *Galaxia Gutemberg*, București, Editura Politică, 1975.
Mead, Margaret, *Sociétés, traditions et technologie*, Paris, 1953.
Mohanu, C., *Fîntîna dorului*, Poezii populare din Țara Loviștei, București, Editura Minerva, 1975.
Mourad, Youssef, *La Physiognomonie arabe et le Kitab al-Firâsa de Fakhr al-Din al-Râzi*, Paris, 1939.
Mumford, Lewis, *Technique et civilisation*, Paris, 1950.
Murdock, George Peter, *Ethnographic Atlas*, 1962.
Neculce, Ion, *Letopisețul Țării Moldovei*, București, Editura Minerva, 1980.
Negulescu, P. P., *Filozofia Renașterii*, București, Editura Fundațiilor, 1938.
Nitobé, Inazo, *Le Bushido*, Paris, 1927.
Njala. Saga despre Njal, București, Editura Minerva, 1980.
Noica, Constantin, *Povestiri despre om*, București, Editura Cartea românească, 1980.
Oțetea, A., *Renașterea*, București, Editura științifică, 1968.
Panofski, Erwin, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967.
Parry, Milman, *L'epithète traditionnelle dans Homèr*, Paris, 1928.
Pecaut, M., *L'Iconographie chrétienne*, Paris, 1952.
Petrescu, Paul, *Imaginea omului în arta populară românească*, București, Editura Meridiane, 1969.
Petroniu, *Satyricon*, București, Editura pentru literatură, 1967.
Picard, Max, *Le visage Humain*, Paris, 1962.
Piru, Al., *Istoria literaturii române*, I, Perioada veche, ediția a III-a, București, Editura didactică și pedogogică, 1970.

Pîrvan, Vasile, *Getica*, București, Cultura națională, 1926.
Poe, Edgar Allan, *Scrieri alese*, București, Editura pentru literatură universală, 1963.
Polo, Marco, *Milionul. Cartea minunatelor călătorii ale lui Marco Polo*, București, Editura științifică, 1958.
Pop, Mihai, *Măștile de lemn din Bîrsești-Topești*, Vrancea, în Revista de Folclor, III, nr. 1/1958.
Pop, Mihai, și Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc*, București, Editura didactică și pedagogică, 1976.
Popa, Marian, *Homo fictus*, București, Editura pentru literatură, 1968.
Pope-Hennessy, John, *Portretul în Renaștere*, București, Editura Meridiane, 1976.
Preda, Marin, *Moromeții*, București, Editura pentru literatură, 1964.
Prieto, L., *Messages et signaux*, Paris, PUF, 1966.
Prioult, A., *Balzac avant la Comédie Humaine*, Paris, 1936.
Propp, Vladimir, *Morfologia basmului*, București, Editura Univers, 1970.
Rabelais, François, *Gargantua și Pantagruel*, București, Editura pentru literatură universală, 1967.
Read, Herbert, *Originile formei în artă*, București, Editura Univers, 1971.
Reynier, G., *Les origines du roman réaliste*, Paris, Hachette, 1912.
Richer, Paul, *Nouvelle anatomie artistique du corps humain*, 4 vol., Paris, Plon, 1925—1951.
Rieder, H.-R. *Le Folklore des Peaux-Rouges*, Paris, 1952.
Roșianu, Nicolae, *Stereotipia basmului*, București, Editura Univers, 1973.
Rougemont, D. de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1956.
Rousset, Jean, *Forme et signification*, Paris, 1964.
Sadoveanu, Mihail, *Opere*, I—XXII, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1954—1974.
Saussure, F. de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1931.
Scarron, *Romanțul comic*, București, Editura pentru literatură universală, 1967.

Schmidt, Albert-Marie, *La mandragore*, Paris, Flammarion, 1958.
Spengler, O., *Le Déclin de l'Occident*, 2 vol., Paris, Gallimard, 1948.
Steiner, Rudolf, *L'homme dans ses rapports avec les animaux et les esprits des éléments*. Etudes ésotériques, Paris, 1975.
Stoker, Bram, *Dracula*, Verviers, Belgique, Bibliothèque Marabout, 1975.
Șklovski, Victor, *Despre proză*, București, Editura Univers, 1976.
Talmud. Sentences et proverbes du Talmud et du Midrasch, Paris, Impr. Nat. 1878.
Teodorescu, G. Dem., *Poezii populare române*, București, Editura Minerva, 1982.
Thompson, Stith, *Motiv-Index of Folk-Literature*, 6 vol., Bloemington, Indiana, 1932-1936 ; Copenhaga, 1955.
Thoré, T., *Dictionnaire de Phrénologie et de Physiognomonie à l'usage des artistes*, Paris, 1836.
Tocilescu, Gr., *Materialuri folcloristice*, București, 1900.
Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, București, Editura Univers, 1983.
Tomașevski, Boris, *Teoria literaturii, Poetica*, București, Editura Univers, 1973.
Ureche, Grigore, *Letopisețul Țării Moldovei*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1955.
Urmuz, *Pagini bizare*, București, 1975.
Valton, E., *Monstres dans l'art*, Paris, 1905.
Varagnac, André, *Costumes Nationaux*, Paris, 1939.
Verneau, R., *L'homme. Races et coutumes*, Paris, 1931.
Vianu, Tudor, *Estetica*, București, Editura pentru literatură, 1968.
Vianu, Tudor, *Figuri și forme literare*, București, Casa școalelor, 1946.
Viciu, Alexiu, *Colinde din Ardeal*, București, Socec & Comp. și C. Sfetea, 1914.
Virel, André, *Histoire de notre image*, Genève, 1965.
Voiculescu, Vasile, *Povestiri, I-II*, București, 1966.

Vulcănescu, Romulus, *Etnologie juridică*, București, Editura Academiei R.S.R., 1970.

Vulcănescu, Romulus, *Măștile populare*, București, Editura științifică, 1970.

Wellek, René — Warren, Austin, *Teoria literaturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1967.

Wilde, Oscar, *Intențiuni*, București, Editura Univers, 1972.

Wolfflin, Heinrich, *Renaissance et Baroque*, Paris, Le livre de poche, 1967.

Zumthor, Paul, *Încercare de poetică medievală*, București, Editura Univers, 1983.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

10. INDICE

Akutagawa, Ryunosuke : 139, 140, 141, 142, 213.
Alecsandri, Vasile : 170, 215, 223
Amzulescu, Alexandru : 151, 152, 153, 164, 166, 167, 168, 169, 220, 221
Angelescu, Silviu : 185
Apuleius : 64, 89, 90
Arghezi, Tudor : 68, 124
Aristotel : 17
Arnim, Achim von : 57, 70, 71
Auerbach, Erich : 95, 96, 102, 118, 119, 120, 121, 203, 205, 207

Bachelard, Gaston : 198
Bahtin, Mihail : 100, 101, 104, 177, 178, 203
Baltrušaitis, Jurgis : 202
Balzac, H. de : 16, 37, 73, 118, 119, 120, 185, 202
Bardèche, M. : 185, 202
Barilli, Renato : 34
Bettelheim, Bruno : 210, 211
Bîrlea, Ovidiu : 214
Boccaccio, Giovanni : 92, 98
Borges, J.-L. : 45, 46
Booth, Wayne C. : 186
Bremond, Claude : 147, 212
Breton, André : 123
Bruyère, Jean de la : 12, 105
Bulgakov, Mihail : 194

Calist, Nicefor : 191, 192
Camões, Luis Vaz de : 94
Candrea, I. A : 189
Cantemir, Dimitrie : 26, 27, 28, 65, 73, 179, 215
Caragiale, Ion Luca : 202, 203
Caragiale, Mateiu : 45, 51
Caraman, Petru : 164, 220
Cartojan, N. : 191
Castiglione, Baldassare : 24
Catană, George : 166
Călinescu, George : 21, 48, 195
Cervantes Saavedra, Miguel de : 47, 50, 90, 196
Chapantier, Fernand : 197
Chaucer, Geoffrey : 92, 98, 99
Cioculescu, Șerban : 19, 195
Cizek, Eugen : 90, 204
Cocteau, Jean : 8, 12
Coomaraswamy, Ananda : 211
Cooper, Fenimore : 55
Coulanges, Fustel de : 190
Coulton, G. E. : 95, 204
Coteanu, Ion : 214
Creangă, Ion : 68, 75
Croce, Benedetto : 135, 212
Crețu, Gr. : 151

Sainte-Beuve, Charles-Augustin : 8, 12, 86
Sarraute, Nathalie : 8, 13
Scarron, Paul : 107, 108
Shakespeare, W. : 94
Stoker, Bram : 31, 32, 195

Șklovski, Viktor : 6, 34, 62, 184, 196, 202

Teodorescu, G. Dem. : 152, 168, 220, 223
Teofrast : 12, 90
Titus, Livius : 197
Tocilescu, Gr. : 150, 218, 220, 223
Todorov, Tzvetan : 34, 49
Tomașevski, Boris : 6, 14, 15, 32, 33, 35, 58, 59, 60, 184, 186, 198

Troye, Chrétien de : 92
Twain, Mark : 57, 58

Țapu, Christea N. : 218, 223

Unamuno, Miguel de : 196, 197
Ureche, Grigore : 23, 24, 63, 65
Urmuz : 124, 125, 126

Verdeș, I. : 27
Verneau, R. : 209, 210, 211
Vianu, Tudor : 7, 84, 85, 86, 107, 118, 148, 185, 204, 206
Viciu, Alexiu : 157
Voiculescu, Vasile : 76, 77, 78, 79, 80
Vulcănescu, Romulus : 200, 201,

Warren, A. : 6, 14, 15, 144, 184, 186
Wellek, R. : 6, 14, 15, 144, 184, 186
Wilde, Oscar : 207, 208

Yûcel, Tahsin : 185

Zumthor, Paul : 205, 214

BCUJASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINS

1. PRELIMINARII 5
1. 1. Obiectul lucrării 5
1. 2. Stadiul cercetărilor 6
1. 3. Dificultăți ale obiectului 8
1. 4. Structura lucrării 10
1. 5. Tipologia portretului 12
2. PROBLEMELE FIGURII 14
2. 1. Portret și portretistică 14
2. 2. Imaginea și modelul 17
2. 3. Relațiile portretului cu realul 18
2. 4. Portret și caricatură 26
2. 5. Persoana și personajul 29
2. 6. Portret și personaj 32
2. 7. Structura figurii 35
2. 8. Locul portretului în sistemul operei literare 43
2. 9. Relații sintactice și semantice 48
2. 10. Portret și expresie 52
2. 11. Duplicarea imaginii 56
2. 12. Funcția portretului 58
2. 13. Recurență și contragere 62
2. 14. Stilistica portretului 63
2. 15. Sarcina semantică 69
2. 15. 1. Tradiții fiziognomonice 71
2. 15. 2. Mituri de origine 76
2. 15. 3. Masca magică 78

BCU CLUJ / UNIVERSITY LIBRARY

2. 16. Tipologia portretului 80
3. PORTRET ȘI ISTORIE 84
3. 1. Mobilitatea modelelor 84
3. 2. Antichitatea clasică 87
3. 3. Evul Mediu 91
3. 4. Renașterea 100
3. 5. Clasicismul 104
3. 6. Romantismul 109
3. 7. Realismul 117
3. 8. Literatura de avangardă 122
3. 9. Tipologia portretului 127
4. PORTRET ȘI CULTURĂ 129
4. 1. Obsesia identității 129
4. 2. Logica comparației /a/ 131
4. 3. Logica enumerării 132
4. 4. Logica evaluării 133
4. 5. Logica tatuajului 135
4. 6. Logica machiajului 136
4. 7. Logica comparației /b/ 137
4. 8. Logica comparației /c/ 138
4. 9. Logica măștii 139
4. 10. Tipologia portretului 142
5. PORTRETUL ÎN LITERATURA ORALĂ . . . 145
5. 1. Probleme ale oralității 145
5. 2. Poetica formulelor 148
5. 3. Portretul formular 150
5. 4. Imaginea arhetipală 154
5. 5. Stigmatele răului 160

BCU CLUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

5. 6. Dialectica imaginilor 163
5. 7. Tipologia portretului 170
6. EPILOG 172
7. NOTE 184
8. SUMMARY 225
9. BIBLIOGRAFIE 245
10. INDICE 255

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUJAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lector : SANDA ANGHELESCU
Tehnoredactor : NICU BARBULESCU

Bun de tipar : 09.02.1985. Coli de tipar : 16,50.

Tiparul executat sub cd. 5256-984 la
ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ
BACĂU
Str. Mioriței nr. 27.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

DEP. LEGAL 1985

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„Ceea ce vizează cu precădere autorul este, de fapt, tipologia portretului, dar e semnificativ pentru modul său de lucru — și pentru concepția sa — faptul că ține să anticipeze sinteza de ordin tipologic de incursiuni istorice și analize ale modelelor culturale. Portretul literar e văzut mereu în relație cu dispozițiile mentale ale unei anumite societăți. Ni se arată astfel — spre a da un singur exemplu — cît datorează portretul din literatura medievală modurilor de codificare a vieții specifice perioadei și, în genere, unei culturi fondate pe o mentalitate simbolică."

MIRCEA MARTIN

SILVIU ANGELESCU, născut în 1945, doctor în filologie, este asistent la catedra de literatură română a Universității din București. Atras de problemele literaturii orale și ale antropologiei culturale, este autorul mai multor studii consacrate acestor domenii. A publicat, în colaborare, volumele : Folclor din Dîmbovița (1981) și Legende populare românești (1983).

BCUIASI/CETATEA LITERARA

Lei 12,50